

جمهورية الكويت

اللغة العليا

النظرية الشعرية



ترجمة وتقديم وتعليق
أحمد درويش

طبعة ثانية
2000

المجلس الأعلى للثقافة
المشروع القومي للترجمة

اللفظة العليا

♦♦
النظرية الشعرية



١٩٩٩

طبعة ثانية

جوؤ كوين

اللفة العليا



الخطرية الشعرية

ترجمة وتقديم وتعليق

د. أحمد درويش

مدخل

هذه هي الترجمة الكاملة لكتاب

JEAN COHEN

LE HAUT LANGAGE

Théorie de La Poéticité

1979, Flammarion, Paris

مقدمة الترجمة

منذ أن قدّمت إلى المكتبة العربية ترجمتي « كتاب « بناء لغة الشعر » لجون كوين سنة ١٩٨٥ ، وفكرة ترجمة كتاب « اللغة العليا .. النظرية الشعرية » للمؤلف نفسه تلح علي ، لشدة الاتصال الوثيق بين الكتابين ، حتى إنهما ليعدان جزئين متكاملين لنظرية واحدة ، تكفل « بناء لغة الشعر » بطرح القسم الأول منها ، وجاء كتاب « اللغة العليا » لي طرح القسم الثاني ويكمل به بناء النظرية .. ففائدة استكمال الشكل وحدها ، قبل غيرها من الدوافع والفوائد العلمية الأخرى ، كانت تقود إلى ضرورة إنجاز هذه الترجمة ، رغم الصعوبات الكثيرة التي فرضتها طبيعة المادة المدروسة ، ودقة لغة الافتراض والحوار والبرهنة التي يتبناها المؤلف ، وتشعب مسالك الطرق التي يرتادها للوصول إلى غاياته البعيدة دون كلل أو فتور ، مما يستلزم درجة عالية من التيقظ والمتابعة من قارئه المتلقى فضلاً عن مترجمه الذي يطمح أن يكون واسطة مفيدة بين ألوان من التعبير وأنماط من القراء ، لاتزال كثير من الفجوات تفصل بينها . يضاف إلى هذا نزعة « التوصيل » التي يحرص المؤلف من خلالها على أن يصل بقارئه إلى أن يرى معه قدراً كبيراً مما يرى ، حتى ولو كانت منطقة الرؤية مشوبة بجانب من الضباب والسحاب في منطقة « اللغة العليا » ، وتلك واحدة من السمات المميزة للغة المؤلف ، بالقياس إلى كثير مما يكتب في حقل الدراسات النقدية الحديثة ، ولايولى قدراً كافياً من الاهتمام لهذه النزعة التوصيلية ، وهي سمة تضيف إلى الترجمة أعباء أخرى ، بل وتلزمها أحياناً بانتقاعات خاصة في لغة التوصيل - دون مساس بجوهر الرسالة - تبعاً لثقافة المتلقى للعمل المترجم ، والتي تختلف في بعض زواياها عن ثقافة المتلقى للعمل في لغته الأصلية .

إن النظرية الشعرية الدقيقة التي ينبأها المؤلف ، تكمل من خلال فصول الكتابين معا ، ومع أن المؤلف لا يكف عن التذكير بأصول طريقته في معظم الفصول ، فإن الإلمام لكامل تفاصيل النظرية يقتضى من القارئ أن يكون على معرفة بالخيوط المشكلة «لباء لغة الشعر» وهو يذلف إلى نظرية «اللغة العليا» ويقتضى من الباحث المتدقق أن يشفع الكتابين أحدهما بالآخر ، وتقوم أصول هذه النظرية ، على افتراض خصائص لغة الشعر تختلف بها عن لغة النثر اختلافا جوهريا في بنيتها ، وليس فقط في جانبها الصوتي الذي كانت تكنى النظرية القديمة به في تعريفها بين النثر والنظم ، وهو جانب لا يعقله النظرية الحديثة ، وإنما تحمله حراً من فكرة بنوية شاملة

وهي إصرار هذه النظرية لاتصبح لغة لشعر فقط مختلفة عن لغة النثر ، وإنما تصبح مصادره لها لكل منهم فطرت تحدت بحوه العنصر الملائمة له ، بقدر نفورها من لقص لأحر ولفظ حصائص هذا لتصدد هو الذي شكل دعائم لقسم الأول من النظرية في «بناء لغة لشعر» ، لدى درس هذه الصاهرة ولا على المستوى الصوتي من خلال قصاي ، لإيقاع والور والوقف والتصميم والتركيب والنقفي و لتوري وعلاقه المعنى بالصوت ولتحاسن والرتبة وعناصر لتوصيغ وعناصر لتشويش في لخطاب الشعري وحلص من هذا كله إلى أن لغة الصوتية لشعر ليست بنية تريبية نضيف بعضا من الإيقاع أو الور إلى الخطب النثرية ليشكل من هذا لخطب فصيدة من الشعر ، وإنما هي بنية مضادة لمفهوم بناء في الخطب النثرية ، نهر منه وتعدد عنه بمقدار ناعدا عدت كل منهم

وهي إصرار بحث القسم الأول من نظرية حور كوين عن «الخصائص المعيرة» لغة لشعر ، نوقف في «بناء لغة الشعر» ، إلى جانب المستوى الصوتي ، أمم المستوى المعنوي ، فنبدوله على ثلاثه محاور هي الإسماء والتحديد والربط ، وفاره ذلك إلى مناقشة دقيقة لفرق بين طبيعة الجويه

لتركيبية لكل من الخطابين النثري والشعري ، مركزا على الفرق بين الملاحة والخروج ، وانتهاك الشعر لـ يسمى بقانون المعنى النحوي ودرجات الانتهاك ، وصيغة وسائل التحديد النحوية في الصفات والضمائر وظروف والأعلام التي تتشكك لغة الشعر من خلال « المجاورة » بالقياس إلى « معدلها » وطريقة تكون الصور البلاغية من خلال هذه المجاورات التركيبية ، ثم طريقة الربط الخاصة بين الوحدات المتحدرة ، وهي طريقة تنفر من خلالها سمة القصيدة « الشعرية » من هيكل بنية لمقال « النثرى » ويكسب مفهوم « الاتساق » و « الترابط » و « الداعي » معنى معبرة

من خلال هذا كله استطاع القسم الأول من نظرية لغة الشعر عند جون كوين أن يحرر مفهوم « المحالفة » التي تتميز بها هذه لغة مركزاً على ما يمكن أن يسمى بالحالت « لسلي » ، بمعنى تحديث عن مالا ينبغي أن يوجد في لغة الشعر ، نرك الشطر الإبحاري الذي يافش الحصائص الموجودة بالفعل في هذه لغة ، إلى هذا الكتاب المصروح بين « يدب » اللغة العليا وهو بذلك يسمي السهم اسطفي المؤلف لدى يقدم « التحلية » على « لتحلية » ، و المنطق في شكله القديمة و الوسيطة والحديثة يشكل أساس رئيسيا في لغة الحوار العلمي عند جون كوين ، ولعله من خلال هذا يحج عالما في الأسفل من « الحاص » إلى « العام » ويستطيع أن يجمع في وقت واحد بين ميرتين ، القدرة على الاحتماء بقصة محددة ومحاصرتها وحكها والسيطرة عليها ، ثم القدرة على الإطلاق منها لتعميم نتائجها على ضوء أخرى قد تدور بعيدة عنها للهبة الأولى ومرد ذلك دون شك إلى الشطر الثاني من « عام مبهمه القائم على الإحصاء » ، والذي يتكفر بصيغ « حرية » الفروض المطبقة ، من خلال عرضها على « قيود » لإحصائيات الإحصائية ، لكي يتشكل مبهم في نهاية المطاف منهج يسدي يجمع بين إبداع و الانصاف

والإبداع والانضباط يمثلان الحناحين المتكاملين ، الأدبي والعلمي ،
للفكر الإنساني ، ومن هنا فليس من المستغرب أن يلتقى القرى لهذه
النظرية بتردد يكاد يكون متوازيًا لأسماء الأدباء والعلماء والمصطلحات العلم
والأدب ، فلعنة فكتور هيجور لا يكتمل تصورهما إلا بالمقابلة مع لغة باستير
ومعادلات اينشتاين ليست أقل ضرورة لفهم الأدب من قوانين «سلاغة» ورموز
«رياضيات» ليست إلا الوجه الآخر من رموز التعقيد التحويلي في محاولة
هيمنة الإنسان على اللغة ورموزها .

وليس الشعر والنثر إلا مظهرًا تقنيًا يوازي النقطة والحلم ، وكما يقول
جون كوين « هذالك نوعان من المنطق يتواجهان ، هفى مقابل منطق
«الاختلاف» الذى تُبنى عليه «اللعنة» الشعرية ، والوعى بالعالم الذى تتكفل
بالتعبير عنه ، يوجد منطق « التوحيد » الذى يحكم منطقاً آخر من الوعى ،
وهو النمط الذى يجده الليل فى أحلامه ، وتحدده القصيدة فى كلماتها »

وسية الظهرة للعوية فى مجملها ليست إلا جزءاً من سية الكون ومن
هد فإن لصلة وثيقة بين الكلمات والأشياء والشاعرية تنتمى إلى الكون
انتماءها إلى النص والنموذج الذى يتكون انطلاقاً من شعر اللغة يبغي أن
يرهن على مصدقته الخاصة من خلال قدرته على أن ينقلنا إلى الشعر
حرج اللة ، أن يبقينا من الأوراق إلى الحياة كما يقول تسارا

والعنور من الطاهرة الشعرية إلى ظاهرة الكوبية يتم من خلال المقاربة
مع التجسبات المواربة لظاهرة الأدبية والفنية ، ومن هذه الراوية تطائعا ،
نوز تكلف ، هذه التحليلات لعميقة لبيه لرواية لوليسية ، أو ساء للوحة
لمرسومة وموقع لإطار و لعمق من الصورة ، أو نحيل التأثير لجمالى
للصانى الأثرية ، وهى مفردات يستعان بها دائماً لى تعمق المحور
الرئيسى لدراسة وهو « لغة الشعر »

وإذا كان جون كوين قد احتار عينة الدراسة الإحصائية في «القسم الأول» «بناء لغة الشعر» من تسعة شعراء فرنسيين ينتمون إلى ثلاثة اتجاهات أدبية كبرى الكلاسيكية، الرومانتيكية، والرمزية، فإن منهج دراسته الذي يصر إلى عمق لطاهرة، يجبر من الممكن تعميم بعض نتائجها على الأقل-على الآداب الأخرى، رغم الاختلاف الظاهري لسطح اللغات، وقد حاولنا اختبار هذا الفرض في ترجمة «بناء لغة الشعر» من خلال إثارة قضايا موقرية لم يثيره المؤلف، تنصب بالشعر العربي هي هوامش الترجمة، وإثارة تساؤلات كانت بؤاة لبعض أطروحات الباحثين في الشعر العربي بعد ظهور الترجمة

وقد حول القسم الثاني في «لغة العليا» أن يوسع من دائرة النموذج التي يتناولها لتحليل وفي هذا الإطار وردت نماذج من الشعر الإبحيري والشعر الأساسي، ثبتت معها صلاحية النظرية وصلاحيتها للامتداد

إن ارتكاز المؤلف على أصول البلاغة والنحو، والإفادة منها في معالجة صواهر النص، ومرحها بمعطيات فروع لمعرفة الحديثة لأخرى، يمكن أن يدفعنا إلى إعادة لنصر في كثير من الكنوز المهمة في برثنا، لئلا نغفل ونحوي، والتي يجب أن تكون عصباً أساسياً في ثقافة النقد المعاصر الذي يسعى عليه بدوره أن يقوده إلى تمازج مع فروع المعرفة الأخرى من أجل خدمة أفضل للنص، لا أن يهملها وينحدها، ويكفي بابها بالحمود و لعقم

إن ذلك ما دفعنا في مواطن كثيرة من هو مش الرحمة، إلى التذكير، نون اهتعال، بالقضايا الموزية لم يثيره المؤلف في برثنا البلاغي والنحوي صموح لتحريك سعي الدرسين إلى لتفكير في نظريه «لشعريه لغربية» تسفيد من تراثها كما تستفيد من الدراسات المعاصرة، ونسنعين بكل حاسب على إصاءة الجانب الآخر

وفى ضوء هذا يمكن تطوير إشراقتنا فى هوامش الترجمة إلى قصايا
مثل وظائف البعث بين التحديد والتخصيص ، ووظائف أدلة التعريف
المتنوعة ، واقتران أسماء النوات بالآلف واللام ، ودلالة ما يسمى بضمير
الحال والشأن ، والوقوف أمام بنية صيغ التعجب وأسبوب القصر ، وطريقة
معالجة الدلائل العرب لأسلوب الخبر والإنشاء فى ضوء فكرة « القبض
المضدد » لتي يتخذها المؤلف هنا أساساً من أسس نظريته ، وإشارته إلى
تعبيرات الكناية فى اللغة المعاصرة ، وإمكانيات دراستها على ضوء فكرة «
لشمولية » التي يتبناها المؤلف ، وعبره من القضايا التي أشرنا إليها فى
هوامش الترجمة

بقى أن نقول إن حدة المحالات التي ارتادها المؤلف والطبيعة السفيفة
لبعض القصايا التي ناقشها ، تحضر من حق الكتاب على قارئه وهو
بالضرورة قارئ على مرجع معين من التخصص أن يناهض له بما تتطلبه
مواجهته لنص العميق الجاد ، وقد حاولت لغة الترجمة ما وسعها الجهد ، أن
تمهد الطريق أمامه ، شددنا لحوار جماعي مثمر ، ننشكركم صوتاً لأولى
من خلال استقبال فردى يقط ، يقود إلى الحد لضروري من الإدراك
المشترك ، وهو ركيزة كل نقاش عمى خلاق والله المستعان ،

أحمد درويش

القاهرة فى ٩ سبتمبر ١٩٩٥

الشعر قوة ثابتة للغة وطاقة سحر واقتدار ، وموضوع «علم الشعرية» هو الكشف عن أسرارها

كل نظرية ترتكز علي مسمات أولية تقوم عليها ومن المفيد أن توضح لنضريه مسماتها ، والمسلمة الأولى لنحشنا هذا. تقوم علي افتراض وجود موضوعه. فإذا كان لكلمة «الشعر» معني، وقد كان مفهومها يتضمن شيئاً قابلاً للتصور والامتداد أي إذا لم يكن هذا المفهوم يشير فقط إلي «كل» لا تتميز «جراؤه بشيء» إلا بانتمائها إلي هذا الكل ، فإنه ينبغي إذن أن يتوجد هذا المفهوم في كل الموضوعات التي تشير إليها هذه الكلمة، وفي هذا إطار يوجد تطابق في خاصة ما ، ويوجد هارق أو هروق تتسرب لكي نشف عن لتنوع اللاهائي للنصوص ، وهدف علم الشعرية هو اكتشاف هذا الفرق أو تلك الفروق

ثم الخاصة الثابتة فيمكن أن يعطي لها اسماً، لقد عرف افلاصون الجمال بأنه «لشيء الذي تكون به الأشياء لجملة حمية»^{٢١} وهو تعريف ليس حشواً إلا في ظاهر الأمر ، ما دم يطرح في الواقع جوهرًا مشتركًا يلتقي فيه كل العناصر الجميلة، إنه يترع لجمال عن النسبية ويمد موضوعاً حصصاً بصريته الإحصاء كعلم ، وعلى نفس النمط صاع جاكوبسون تعريف لمصطلح الأدبية «litterarite» ليقول «إنها هي التي تجعل من إنسان ما إنساناً أدبياً»^{٢٢}

موضوعية علم الأدب إذن لم تعد متمثلة في بصيف أنواع الإلتح الفردية لكنها تتمثل في مجمل الإجراءات التي ننتظمها ، وإذن ، فإنه هي تدخل طبقات لنصوص الأدبية ، يستطيع أن يصر إلي «صفت صغرى»

٢١ Hippias Major "Elvres Comp e Tes Perade. " p 39

٢٢ يعرف جاكوبسون «لشعر هو اللغة في وظيفتها الجمالية وموضوع علم الأدب ليس لأدب وقد هو لأدبيه وهي التي تجعل من إنسان ما إنساناً أدبياً»

Questions de poetique. p. 15

لنصوص يمكن أن نسميها «الشعرية» وإذا احتذينا دائما نموح (فلاطون وحاكوسون هي التعريف) نقول إن «الشعرية» هي ما يحعر من نص ما ، نص شعريا وتعريف كهذا يترك الباب مفتوحا في أمر العلاقة بين الأدبية والشعرية وهل الاختلاف بينهما اختلاف في الطبيعة أم هو اختلاف في الدرجة كما صنع فاليري عندما نظر إلى الشعر باعتباره «الجوهر النشط» لكل إنتاج أدبي» بقي بدهة أن نسندل علي ما يدخل تحت هذه الطبقة الصغرى أي أن نبحث عن معيار نظري صحيح قادر على أن يميز النصوص الشعرية من النصوص غير الشعرية ، لكن ينبغي هـ إلا يقع في حنقة مفرعة ، فإذا كان المعيار هو موضوع البحث ، فإنه يكون نقطة الوصول وليس نقطة البداية، وليس هناك علم يبدأ بتعريف موضوعه ، فلو أن عم الأحـ بدأ بالبحث عن معيار أكيد يحدد «م هي الحياة» لكن ما يرال عند نقطة صرح السؤال

وإذن فإنه ينبغي هنا الحوء، سواء إلى حدسية التحليل ، أو إلى إجماع الذوق العام الذي اقتطع من محرم النتاج النصي الأدبي حاسبا ثقافيا محددا أعطاه اسم « لشعر» ، ويمكن أن نص أن يستعين بهذين المعبرين مع بحيث يرجع أحدهما الآخر ، ويحدد من خلال ذلك نقطة انطلاق مريحة

لقد كن ر.ك.يو R. Carillo يقول إن «الاعتقاد بوجود الأدب معه أن يعتقد أنه رغم كل شيء يوجد شيء مشترك بين هومبر وما لارمه وفي نفس المعنى كتب ك. هارجا K. Varge «أن القارئ المعاصر لشعر بقدر هي وقت واحد ملرب والورد ، وهم يمثلان حالين مختلفين للشعر وهو بقرهما بمتعة دور أن يشغل نفسه بالتحولات القريحية»

وعلي هـ لصوء يتحدد طرهاا لجمع عيبة ستكشافية معقولة، لكن يمكن أن نكون أكثر تو صعا ونتمد علي حقل أصيق ، مثلا حقر الشعرية

(1) Les Constantes du poemes p. 2

الكبري للقرن التاسع عشر الفرنسي ، ولنقل ، هيجو ، وبيرفال، وبودلير ،
ورامبو وما لا رمية وبوللوثير، بل إننا يمكن أن تضيق أكثر ونعتمد فقط علي
ديوان «أزهار الشر» وهو نص يتم التمتع به شعريا منذ قرن ونصف،
ماعتباره نمطا لذلك اللون من الحب الذي هو القراءة الشعرية، وأي دراسة
تضع في اعتبارها خصائص الشاعرية لهذا النص، لا نعتقد أنها ستفلت
منها خصائص الشاعرية بعامة

إنني اعترف أنني حاولت أن أجعل الدراسة التحليلية تنطلق من بيت
شعري واحد، ولو كنت فعلت هذا لكنت اخترت بيت مالمية الجليل.

والصمت القاحل و الليل الثقيل

لكن ينبغي أن يعرف الإنسان كيف يقاوم محاولة كهذه

ولكي نحسم المناقشة بسرعة، أقول إن الدراسة الحالية هدفها الوحيد
أن نجعل موضوع بحثها هو شاعرية النصوص التي تستشهد بها وعلي
القارئ أن يحدد ما إذا كانت هذه النصوص ممثلة لما تعودنا أن نطلق عليه
اسم الشعر

لقد تعير الشعر نون شك في العصر الحالي، والبعض يؤكد أن الشعر
منذ «رامبو» لم يعد غنائيا وإنما أصبح «نقديا» ، وإذا كان هذا صحيحا فإن
الضريبة المطروحة هنا سوف تقنع بمناقشة الشعر الغنائي ، الذي يعد أكثر
ألوان الشعر شاعرية، وعلي كل حال هليس من المعيب أن يحتفظ الإنسان
بمسافة بينه وبين موضوعه، لقد كان فاليري يقول عبارة أخذها عنه سارتر
«أن تعرف شيئاً معناه أن لا تكون أنت إياه» ونحن نعيش المعاصرة ومن
أحل هذا فمن الصعب علينا أن نراها كم هي ومن ناحية ثانية فإذا كان
الفرق في العصور الكلاسيكية واضحا بين الشعر و اللا شعر فإنه يجب
ليوم، لي التلاشي، فإذا كانت أعمال مثل «مقال في المنهج» قد خلت من
لصورة والمجاوزات ، قلم يعد الأمر كذلك اليوم ، وإذا أخذنا عملا معاصرا

متر «الكلمات والأشياء» لفوكول وهو عمر تبدو وجهته العلمية مؤكدة، فيما سجد شيوخ الصور منذ الفقرة الأولى، متر «الحرص لثابت»، «الاختفائية الواضحة»، «مرأة أسفة» إلخ والاقترب من حدود الشعر هذا له دلالة كبيرة ويبدو أن يعود إلى هذه النقطة، لكننا نسجل فقط هذا أنه أصبح أكثر صعوبة تطبيق منهج مقارن بين مستويين من اللغة يحاول أحدهما أن يتشرب الآخر وهناك أيضاً حالات تقع على الحدود، فكيف يصنف أعمال بروس وكافكا، رواية أم قصيدة؟ لكن كل قاعدة نصيبية تعرف الشواذ، فالواقع هو انصل تحاول اللغة أن ترصد حدود مرحه والمهج إن ينصلب أن يحصر مركز التحورات في لطيفة التي بطرحها للبحث لكي يدرس علي أثر ذلك الحالات الهامشية في ضوء التشابهات والفروق التي تنجم عن دراسة النماذج النمطية، وهناك في النهاية حالات متصرفة، فلقد كان نوباليس ومالرميه يريد أن في حروف الأنددية شعرا، لكن هذا أمام لون من المصور الصوفي سوف يكون من الناحية المبهجة علي قدر صيئل من المعقولة لو بدأت به

أن البحث عن نقطه بداية استكشافية مريحة، شيء أساسي لكل بحث، يتقدم كبحثاً هذا هي أرض لم تكد تعبد، ونحن بتم تصور المهج فلاذ من عرضه علي بصوص من غير عينه ليري إن كان صالحا لبصيق عليها، هذا لم يستحب لها فلاذ من نعديله قليلا حتي يثبت استجابته، هذا استحال ذلك فينبغي التخي عنه

أن محمل البطريات الشعرية المعروفة حتي الآن ترتكز عي فرصية مشنركة فهي تختلف منذ أقدم العصور تبع لتركبها علي المحتوي أو لشكل، لكنها هي الدالين تلتقي حول ملمح أساسي يمثل هي مقابلة الشعر للشعر (أو النثر) وهو معيار كمي محض، فالشعر ليس «شعر» غير

النثر به شيء «مضاف إلي» وقد أوضح بارت هذا التصور الذي نقده من خلال هذه المعادلة

الشعر = النثر + أ + ب + ج⁽¹⁾ وكان فاليري من قبل قد أوضح جيداً وجهة النظر هذه حين قال «لكن عن أي شيء نتحدثون عندما يتحدثون عن الشعر؟ يدهشني ألا يكون حديثهم عن مجال من مجالات عضولنا في إطاره يرداد إهمال لأشياء دلتها ، ماذا يصنعون ؟ انهم يعالجون القصيدة كما لو أنها يمكن أن تجرّ إلي خطاب نثري» كاف ومستقل بداته «ومن ناحية ثانية هناك » قصعه خاصة من الموسيقى « تقترب إلي حد ما من الموسيقى بمعناها الحاضر » ثم الخطاب لنثري فهم يعتبرونه أنه يمكن أن يجرّ من ناحية إلي نصوص صغيرة (يمكن أن يختصر كل منها «حيات هي كلمة واحدة أو عنوان) ومن ناحية أخرى كمية «يا كانت من المكملات الإضافية مثل المحسنات والصور والمجازات ولعوت»⁽²⁾ الخ

والتعريف الذي تعطيه البلاغة القديمة (لهذا اللون) هو مطابق تماماً للسرعة التي ينتقدها فاليري حيث يقول: «لا شيء إلا الخيل والصيغة السبعة هي قالب موسيقي» والطريقتان تختلف فقط من حيث «نوع الشيء» الذي يضاف إلي لنثر لكي يعد شعراً سوءاً إلي جانب لدال أو لدلول للعوي

ووجهة النظر الأولى تطبق عليها تقليد سم « لشكلية» والمصطلح غامض مادامت كلمة لشكل لا تقبل بالضرورة كلمة المعنى كما هي ، وسوف نرى أنه يوجد ما يسمى «شكر المعنى» لكننا يمكن أن نحفظ بالمصطلح كما هو في شكله المحدود والذي يعد نقصة «سطلافه» وتصور كهذا له وجهة متوقعة بداهة، ولقد وصف لشعر تقليدي بأنه فن النظم وأن النظم هو مجموعة من القيود الإضافية تصبغ للوهلة الأولى عبي الشكل فقط،

(1) e degre zero de ecriture p 39

(2) Quest ons de la poesie Œuvre p.c.iade 1 p 28

ووجهة النظر هذه غير قابلة للتسليم بها ، وقد أصبحت اليوم مرفوضة، لكن
 نظرية جاكوبسون لم تصنع شيئاً إطلاقاً غير توسيع نمط قبود النظم
 فجعلتها تمتد علي مستويين تركيبين ودلالي، والأحد مبدأ «إسقاط محور
 المتشابهات علي محور المتناسقات» يوسع إلي ثلاثة مستويات ، التكرار
 لشكلي الذي كانت تحصره قوعد النظم في المستوي لصوتي وما يمكن
 أن نسميه بالمعني ليس متأثراً بالدرجة الأولى بإضافة قواعد «المتشابهات»
 وهي إضافات يمكن تفسيرها في مجال النثر ، ولناخذ واحداً من أمثلته

١ مخلوف مخيف

٢ مخلوف مرعب^(١)

فهذه نعاذل معنوي بين المثالين ، ولكن لأول يضاف إليه بناء صوتي
 ترددي لا يوجد في الثاني يمكن هنا أن توحد المعادلة التي تتحدث عن

النثر + س

أو لتي تري أن الشعر ليس إلا (+) بناء إضافي من نوع ما أو أنه
 تقنين سام للغة الجارية، وهي من بعض الرويا شكل إضافي «و لظاهرة
 التي نصنفها هنا هي ظاهرة «ملائمة» من الدحية الشعرية وسوف نعيد
 تناولها وفق تصوريا لكن علي أنها لحظة من لحظات إجراءات التحوير
 البدئي، لكن جاكوبسون وتلامذته عاملوها علي أنها مكون حوهرى، ومن
 هنا ظلت النظرة عندهم شكلية، ولم تخرج عن إطار المبدئي العامة لشكليين
 ، لقد جعلوا من النص الشعري ، لونا من اللعب بالكلمات ، وجعلوه
 موضوعا لغويا جميلا موحها بالدرجة الأولى ليرضي حاحات المتخصصين

(١) مثالان في الأصل الفرنسي هما

1 Affreux Affreux

2 Horrible Affreux

وقد عربا المثالين إلي ما يحسن معنى التجانس الصوتي في العربية مخرجه

إن المنظور المعاصر والذي هو إرث لنظريات دي سوسير التجنيسية،
يعب علي وجهي الرمز في وقت واحد، فهو رعم كل شيء يمكن أن يرتبط
بالشكليين انطلاقاً من لجوئه إلي فصل الدال عن المدلول ، لكن تحديد الانتقاء
قليل الأهمية والذي يهمننا هنا هو أن هذا المنظور بدوره لايري هي الشعر إلا
منمحا إضاف إذا كان أمامنا نص يسبب إلي «سبيون» scipion (*) هانذ
نقرأه تحت تأثير اسم «سبيون» وفي هذه الحالة هانذ نجد معنا رمزا إضافياً
يجعل النص موضوع القراءة حصاداً للغة مربوطة أو خاضع لتفسير فوقي
لرمز (sur - code) أي أن هناك شيئاً إضافياً ما (وهذا لا يعني أن هذه
الظاهرة لاوجود لها ، ولكننا فقط نطرحها الآن كمسألة)

هناك أيضا نظريات تبحث عن الشعاعية داخل المحتوي ، وهذه النظريات
لا تري عموماً في المعني الشعري حاصة سيمانتكية، أو معني نوعياً مختلفاً،
لكنها تري فيه فقط زيادة في المعني، أم التفسيرات النفسية والماركسية
للإلهام لشعري فهي تظل عند فكرة اللغة المربوطة فهناك معني ظاهري
ومعني خفي هو الذي تتم الإحالة إليه قصداً أو لا شعوري من خلال تأويل
رمزي تتولي القراءة إعطاء معانيحه وهذا المفتاح هو ما يعطي للنص
شاعريته

والموقف هنا لم يعد موقف «ما فوق الشكل» وإنما أصبح موقفه ما فوق
المعني» ويظل الفرق بين الحالتين فرقاً نوعياً

أم نظرية تعدد المعاني polysemy وهي بضرية دائعة الآن - فإنها
تختلف عما سبق ، ويكرر هذا الاختلاف في أنها لا تعترف بطبقات المعني ،
وإن كانت تعترف بتعددده، ومن هنا فإن لقيمة التي يعطيها لتفسير الفرويدي
أو الماركسي «للمعني الثاني» يختفي هنا ، والتعددية أو حتي اللانهائية

* «دب روماني قديم في انفرن اشافي قبل ميلاد المسيح»

للقراءات المختلفة تشكل الملمح ، الملائم ، فالكم وليس الكيف هي المعني هو الذي يشكل ملمح الشاعرية

هناك نظرية أخرى تسمى نظرية « لرمزية الصوتية » وهي نظرية أسأت وستسيل كثر من المواد وهي تحضي دائماً برضا لشعراء ، وأن كان هذا لا يقدم دليلاً علي شرعيتها لكنه عبي الأقر يقدم مؤشراً ، وستتج لك لفرصة للعودة إليها ، لكنني أود أن أذكر فقط هذا ، بأنه لكي تشير إلي الملمح الوحيد والأساسي في الشاعرية فإنك نطل خاصف لمطور كمي ، وتشبه حطقي الدال والمدلول ، لا يصنع إلا أنه بضنف إلي «لغة غير الشعرية تعريفاً صديقاً ، فاشعرية نعيمها لكنها لا تحولها ومن هذا عين لشعر بقي شيئاً «إصديقاً» وليس شيئاً «آخر»

إن هذه دراسة تأتي تالية لدراسة أخرى^١ حاولت في وقت واحد أن تتعمق لطاهرة وبحول البحث عن بضم لها وأنا سأحاول من خلال لتذكير بأساسات الدراسة الأولى أن أحبب عن بعض الاعتراضات لي تشير حولها

على العكس من النظريات لسابقة صنعت الدراسة للغة الشعرية لاسعدها «رمزاً هوفياً» (sur code) ولكن باعتدراها «مصادة للرمز» (anti - code)

وعرف لشاعرية من خلال لتصويريه ، والصورة دتها تكون سيفاً يتشكل في مرحلتين يمكن أن توصف المرحلة لأولي منهم بأنها «محورة» مابقاس إلي لغة العادة

١ (إشارة إلي كتاب «ب» لغة الشعر» وقد ترجمه إلي العربية (مبرحم)

وَوَدَّ أَنْ يُذَكَّرَ وَأَلَّا يُذَكَّرَ «محاوذة» «ecart» وتحول deviation
 أشكالاً مرادفاً لما يسميه لنحو، التحويلي agrammaticalite غير قاعدي ومن
 ثم فإن من لتناقض أن يحصي مصطلح «المحاوذة» بنقد أهت منه مرادفاً
 هو مصطلح صحيح إلي التسييط^١ إني بعد عن إنكار مسألة التسييط
 بالمعني لدي أعلاه حمسيف لهذه الكلمة لكن لماذا يهاجم مصطلح المحاوذة
 من خلال التسييط أكثر مما تهاجم المصطلحات المعادلة له^٢ أعترف أنني
 عاجز عن الإجابة عن هذا السؤال

إن تعريف لصورة علي أنها لون من المحاوذة يعود إلي رُسْطُوا^٣ ، وهو
 تعريف طر بختار الفروني^٤ لكن لم يكن من الممكن إعادة تدوله إلا بعد اراحة
 عموص هائر^٥ ، فالتلاعة في لواقع تفرق بين لونين من لصورة تبع لتعبير
 المعني tropes أوعدم نغيره non-tropes ، وهذا يوحد اربوالية رائفة قادت
 إلي التفرقة بين لوبين من المحاوذة، محاوذة خذرية paradigmatique ومجاورة
 تركيبة Syntagmatique ، و لواقع أن كل محاوذة لا يمكن إلا أن تكون محاوذة
 تركيبية ولا تشكر إلا انطلاق من لتطبيق «عبر لعادي» لقواعد المسفة
 لتوحد لتعوييه، والمحاو الذي يغير المعني ليس محاوذة ولكنه خبال
 للمحاوذة، وهو من هذه لروية بدحر في كل أنواع الصورة، وبصهر هذا عدم
 مبر بين مرحتين في سباق لصورة (١) موقع المحاوذة (٢) أخترال المحاوذة^٦

١١. بوروف هاجم مصطلح محاوذة صحتها عن «خايل سحرية» رجع به كب يقول أني نوع قديم
 من عموص ظل الأرب مختصه موضوع غير قابل للمعرفة

Communications 1970. 16, p. 27

١٢. الخطبة ١٤٥٨ ٢٣ ١٤٥٨ ٣

٣. عكس ريجد عرص محمداً للمرحيل لأسمية لي مريب في كتاب ريكور Ricoeur
 «لاستعارة الحية» ١٩٧٥

٤. بيا مصطلحات فونسي نظر ص ١٩

٥. لتطور هذه لفكره نظر مهلي نظرية لصورة

Theorie de la figure

Communication 1970 p 21

في لتحليل الكلاسيكي لعبارة مثل «إنسان ذئب للإنسان» ، لا بد أن
هـرق بين (١) عدم التوافق المعنوي بين الذئب والإنسان (٢) العودة إلى
لنؤق من خلال إحلال «شرس» مكان «إنسان»

لكن السؤال يصرح هنا لماذا لصورة إنسان؟ لماذا بقول «ذئب» إذا أردنا
أن بقول «شرس» وهو سؤال أساسي لم تحب عليه الحلاعة أنداء، وهو سؤال
تحاول هذه الدراسة كلها أن تجيب عنه وتجعل هذه المحاولة هدفها الوحيد
لكن المجاورة حروح يفترض وجود «المعدل» وهي نقطة أثارت كثيراً من
التحفظات ولا بد أولاً من إراحة السس الذي يوجد بسهولة بين المعدلية
Normativite والطبيعية normativisme ، فهناك دور شك معدلات لغوية ،
ويمكن أن نذهب إلى أبعد من هذا ونطمح إلى القول بأن اللغة كلها هي نظم
معدلات ، وليس لها وجود آخر غير ما تعطيه إياها قواعد الجوهرية «التي
يكن أن نقابلها «القواعد المعيارية» وهي القواعد التي تحكم التصورات المسبقة
للغة، علي حين تتولي القواعد الجوهرية خلق الموضوعات التي تقننها^(١) ، هذه
إن قواعد اللعبة والمقارنة مع قواعد لعبة الشطرنج التي أقامها دي سوسير
في هذا المجال مقارنته ذات معري

إن لعبة الشطرنج ليس لها وجود «لموس» إنها ليست إلا موضوعاً
محرراً لا وجود له إلا بدء من قواعد تنظمه ، وأن تعب الشطرنج معناه أن
تضع هذه القواعد موضع التطبيق، وكذلك الشأن في الكلام فهو في الواقع
بلورة تصورت قواعد اللغة ، ولفرق يكمن في أنه لا يوجد هنا «مخالفات»
لقواعد لعبة الشطرنج، علي حين توجد مخالفات لقواعد لعبة اللغة وهي
مخالفات تكثر في الواقع في لغة الكلام المتداولة، لكننا أحياناً يمكن أن نضع

(١) لتفريق بين هذين النوعين من القواعد يعود إلى ح سيارل searle في كتابه

Les actes de langage, p.47

في أخطاء ونحن نعرف أنها أخطاء ، والمقارنة سوف تكون أفضل مع لعبة مثل كرة القدم حيث ينبغي أن يوجد حكم ليراقب الأخطاء التي يقع فيها اللاعبون ، وهذا لا يمنع اللاعبين من الاعتراف بشرعية القواعد التي خرجوا عليها ، وكذلك المتكلمون يقعون في أخطاء ويعرفون كيف يعترفون بها استجابة لهذه المعرفة الضمنية للقانون اللغوي الذي يسميه شومسكي «الأهلية» competence، وهذه لقواعد لأنها ضمنية، فهي أكثر طواعية من قواعد لعبة القدم التي تأخذ شكل النصوص القانونية، لكنها ليست أقل وحداً منها^{١١} ، ويمكن للمقارنة أن تستمر ، فهي الحالتين توجد أخطاء أقل خطورة من الأخرى، وهذا يقودنا إلى مسألة «درجات التقعيد» ويقودنا نسبياً إلى «درجات المحاور» ، لكن «معدلية» اللغة لا تتضمن أي حكم «بطبيعتها»^{١٢} (أو تمررها) ولا تتصل بمسألة احترام القواعد وكل شيء يتوقف على وظيفة اللغة

والذي أريد بالتحديد أن أريه هو أن الوظيفة الشعرية لا تسمح فقط برضاها أيضاً تحتم لنحول السيماتيكى عن معدله ، وللعبة «العادية» ليست إلا لعبة «مثالية» بل الأمر على العكس، مادام على أنقاصها يقوم ما نسماه بالارميه «بالغة العليا»

إن الحدس اللغوي للاستخدام هو المعيار الوحيد المفسول ، وأي قارئ هرسى لا يتردد في أن يعترف بأن لعبارات التالية خروج على المؤلف ، فعدم يقول بلرك «Attieu montane» وهو يعني «ودعا ي سيدنى» أو يقول est parti papa وهو يعني «لقد خرج» ، يكون تعبيره خروجاً على

١١ المقارنة لا تكون كمه إلا إذا صفت أنها «عصر رمي» حيث تبدو قو بين لعبة كرة القدم شائعة، على حد تعبير قوين لغة كل فترة

٢١ جاب شومسكى بدقه على ملاحظات التي وجهت إلى «لغويته» أو «لميره» بأنه لا محال تعديل أو مع الحمل متجدره نظر

some methodological remarks on generative grammar word 17, 96.

المألوف هي حين أن عبارة a dieu madame وعبارة papa est parti هي النمط المألوف

والخروج علي المألوف يتم هنا حقيقة علي المستوي الصوتي والمعوي للغة وهي مستويات مقعدة بدقة "ما أخطاء النطق والقواعد فيتم بحلاء مرقبتها في سبيل الأداء الصحيح للغة خاصة عند الأطفال ، لكن الأمور تبدو أكثر صعوبة عدم تقرب من المستوي السيمانتكي ، ويطرح التساؤل هل للقواعد لتركيبية قوة جوهرية علي نفس المستوي؟

لنقارن بين هذه الأمثلة الثلاثة.

١ زوج خالتي أعزب

٢ زوج خالتي من ذهب

٣ زوج خالتي من سكان المريخ

إن الأمثلة الثلاثة تبدو عربية علي نحو أو آخر ، وتبدو كذلك قابلة للون من التفسير المجازي من خلال إحلال صورة « بدلا من المعني الأصلي أو « حرفي » ، وهذا التقاير (بين « الصورة » و« المعني الأصلي ») يطرح مشكلة تعدد أساسية في نظرية الصورة ، وسوف نعود إلي هذه النقطة بالتفصيل ولحاول تصور الأمثلة ، لأن بالمعني المحاري

١- يمكن أن يكون مانرد أن بقوله الجملة هو أن زوج خالتي ينتهر مرصه عياب روحه لكي يعيش حياه رجل أعزب

٢ أنه رجل طيب كريم خنوم

هذان التفسيران ليس بدهيين ، لكن الذي لبس موضع جدل ، هو أن «يا من المثاليين لا يمكن تفسيره تفسيراً حرفياً خارج سياق، عني العكس من لمثل (رهم ٣ ههناك تفسير حرفيان محتملان له ، الأول أن يكون الخلفي يعتقد بوجود سكان في المريخ وهي أن أحدهم يمكن أن يكون قد برر

إلي لأرض لكي ينزوح حالي ، والتفسير الثاني مجازي إذا كان المتلقي يعرف أنه لا يوجد سكان في المريخ وأنه تبعاً لذلك ينبغي أن يكون معني لعبارة أن زوج خالتي رجل غريب إلي حد ما .

وإس ف الأمثلة الثلاثة فيها لوزن من «التحول» في المعني ، ولكن درجته تختلف من مثال لآخر

١- هي لمثال الأول، يحدث اختراق لاشك فيه لقاعدة سيماتيكية بمعنى «متد» مضاد لمعني الحصر «تعريف» «الأعر» باعتدرة « لشخص غير «المنزوح» وتعريف «روح» بأنه «الشخص المتزوح» يحصر الجملة تقودنا إلي تناقض بين متدأف وحصرها يمكن هذا أن تعد «المحورة لسيماتيكية» محورة «للمنطق» أنض

٢- هي حالة المثال رقم ٢ ، تبدو القصيدة أقل حدة ، فإنه هي الواقع لا يمكن أن يقال إن المتد مصد للحصر ، مدام تعريف كلمة «روح» لا يدخل فيها «المهدن» الذي صنع الروح منه، وإنما يمكن هذا استدعاء قاعدة «لنصيف المختار» التي ردي بها كز من «كاتر» و«هوبور»^١ ومن حللها يلاحظ أن «روح» تحمر المصح السيماتيكى الملام (حي) بينما كلمة «من ذهب» تحمر للمصح لسياقي (حي) ، فإذا دخل هذا الملمحان في لوصف السيماتيكى للكلمتين ، فإن من الممكن أن تكون العلاقة بينهما «غير ملائم» تبعاً لقواعد لغة

٣- ما بالنسبة للمثال رقم (٣) فإنه يمكن أن يختار بين تفسيرين ، لكن هذا الاختيار لا يتعلق بأي قاعدة جوهرية في اللغة ، ويتصر فقط بم يمكن أن يسمى بالمعرفة الموسوعية للقارئ ، وأذن فهناك فرق لا شك فيه بين هذه الأنماط الثلاثة ، لكن هذا الفرق له طبيعة خاصة ، من الصعب أن نجبرها

(1) the Structure of a semantic theory 1963, p . 20-210

الآن، فالمنافشة حول المشكلة مطروحة معنا ولم تحل بعد^(١)

لكن هناك شيئاً يبقى بديهياً مع ذلك ، وينبغي أن نلاحظه بشدة، وهو أن أي نظرية سيميانتية لا يمكن أن تكتسب شرعيتها إلا إذا وضعت في اعتبارها حدسنا اللغوي فليست النظرية هي التي ينبغي أن نقول للمتكلم هل حدث خروج هنا أم لا ، ولكن المتكلم هو الذي يقول ذلك للنظرية.

فمهمة النظرية ليست توضيح أي التعبيرات يعدخروجاً، لكن مهمتها أن نقول لماذا هو كذلك ، فمعرفة المجاوزة هنا تسبق معرفة القاعدة ، وهي انتظر توضيح القاعدة فإن المتكلم له الحق في أن يعد ألواناً من التعبيرات الشعرية في إطار المجاورات السيميانتية مثل

الظلام المضيء **** كوربي

الصلوات الزرقاء **** مالارمي

السماك المعبي **** ريمبو

وسوف تلتنقي هذه التعبيرات مع الأنماط الثلاثة للمجاوزة التي ذكرناها

* لمجاوزة المنطقية.

* المجاوزة السيميانتية

* المجاورة الموسوعية

لقد أمكن حقا معارضة فكرة «التفعيةدية» التي تفترض وجود متكلم مثالي، لكن هناك «مثالية» ضرورية في كل ألوان البحوث، حتي في بحوث

(١) المرفق بـ هذه لأمثلة اثلاثة يذكر بسمير القديم بـ «الحكم سطقي» والحكم لحوي» نظر
Quine. TWO dogmas of empirism

علوم الطبيعة ، فليست هناك دراسة تستطيع وصف المجسمات مالم تضع في حساباتها قوانين «كبلر»^(١) ، وهي القضية التي تشغلنا لا تبدو المثالية كثيرة بل أن ألوان الخروج التي نعرض لها ، يمكن لأي متكلم من أبناء اللغة الأصيين أن يدرك أنها خروج «بشرط ألا يكون أميا أو سييء النية

وبإضافة إلي ذلك فإن ألوان المجاوزات التي حللناها في «بناء لغة لشعر» أي كان مستواها لصوتي أو النحوي أو الدلالي، تنتمي إلي نفس طبقة «الخروج» التي أشرنا إليها هنا، فالقافية غير الملائمة ، والقلب الخ ستمي إلي طبقة لمجاوزات «الداخلية» باعتبارها جزءا من المقولة وهذه لمحاورات في جملتها تقابلها طائفتان أخريان من المجاوزات باعتبار العلاقة مع المقولة داتها، وهاتان الطائفتان يمكن أن يتقابلا فيما بينهما كلوبين من المحاوره ، أحدهما مجاوره بالزيادة والآخر مجاوره بالنقص

ولنأخذ في الاعتبار جملة مثل:

روح خالي رجل

فهذه لجملة لاغبر عيها من الباحية ،العوية البحتة ، فهي لاتخترق لاقواعد الملاحة ولا الاختيار ولا المعرفة الموسوعية، ومع ذلك فإبها تبدو «جملة عربية» فهي جملة لا يتوقع لإنسان أن يلتقي بها في سياق عادي ، أو عي لأقل في خطاب وظيفته لإعلام أو التعليم ، وهذا في الواقع هو م يجعلها عربية، إنها لا تحمل أي درجة «تبليعية من درجات الإخبار م م مفهوم لحر» رجل «متضمن داخل مفهوم لمستد» زوج» وهناك قانون غير مسور يمكن أن نسميه «قانون إضافة لمعلومة» «تم» لحروح عيه ها، إن هناك قدراً من «الاطناب» يسمح به في العبارة ، بل تتطلبه ولكنه ليس

١ جون كبلر عالم فلكي ١٥٧١ - ١٦٣٠ أوم من قدم دراسة دقيقة عن مريح ، وكاتب دارسيه في الجاذبية هي ابي مهند نظريو امام بيوس لاستخلاص قانون الجاذبية لشهير المرحوم

الإطناب الكلي الذي يجعلها غير مفيدة، ويمكن هنا أن نميز بين «الاطناب الداخلي» كالعبرة التي أوردناها «و» الإطناب الخارجي «عندما تكون لمقولة حقيقة بدهية مثل أن تقول ٢+٢ = ٤ أو الأرض كروية ، في سياق خطاب مدرك أن المتلقي له مدرك لهذه الأشياء ، واللغة الشعرية مبنية بهذا اللون من الإطناب الداخلي والخارجي

قال لي إن الليل مظلم «هيجو»

٢ + ٢ - ٤ «بريثير»

وهي لحقيقة ، فإننا سوف نرى أننا يمكن أن نعتبر « لخطاب الشعري » كله ، طاماً كبيراً ، وترديداً متصلاً

تبقى الطائفة الثالثة، وربما كانت أقواها ، وهي طائفة «الإيحر» بها مجاوزة بالنقص، إنها مجاوزة لا من خلال «الإفراط» كما كان الشأن في الإطناب ، ولكن من خلال «التفريط» كما تقول

زوج خالتي هو.....

فالنقاط التي وصفت علي السطر توضح أن الجملة لم تتم ، لكن بقصان الجملة هنا مرتبط بقصان بئائها نحوي ، فالضمير المفصل «هو» يتطلب حمرا له وهو مفتقد هنا في السياق ، وهذا العيب النحوي لبعض العناصر هو ما ترجع إليه البلاغة في بعض صورها تحت اسم «الحذف» ، لكن التحليل يظهر غالباً، وجود علاقة بين مجاوزة النحوية والمجاوزة الدلالية، كما هي الحالة هـ ، ولنقارن بين جملتين مثل

Le mari de ma tante est un

(١) العبارة هي لأصل لمرسي هي

ومن ثم فالمعصر لبحري لعائب ، هو لكلمة الواردة بعد أداء لتكبير ، وقد عدل اسيدى

ليلائم المعصر لمعتقد في الجملة العربية (المترجم)

١- فيصر قُتل

٢- بطرس قتل

فسوف نلاحظ أن الجملة الأولى مكتملة من الناحية الحوئية ، علي حين أن الثانية ليست كذلك، مع أنهما متعلقتان من وجهة نظر العنصر الدلالية ، فالجملة تحدد من الناحية الدلالية باعتبارها مقولة تحمل معني كاملا في ذاته، لكن المعني هذ في لجملتين غير كامل إذا أخذنا في الحسبان أن الجملة لأولي ينقصها الفاعل والجملة الثانية ينقصها المفعول به ، وإذا كانت اللغة تلزم وجود المفعول به فإنه ينبغي أن تفعل بالأخري الشيء نفسه مع الفاعل وإذا وضعت الجملة في صيغة المنفي للمعلوم فإنها تعطينا

(١) قتل قيصر ، حيث نجد نقصاً واضحاً، ويمكن أن يجاب بأن

الصيغة التي مع هي تحويل لصيغة

قيصر قتر علي يد أحد الناس

لكن يمكن أن نقول نفس الشيء بالنسبة للجملة الثانية

بطرس قتل أحد الناس

ومن ثم فإنه يمكن الحديث عن قاعدة رئيسية بالنسبة للمكملات ، تلزم المتكلم أن يمدد بكل المعومات الملائمة ، أي أن تكون الجملة مجيبة عن كل التساؤلات الملائمة من " لماذا ، كيف ، أليخ ، وهذه المشكلة التي كان قد أشار إليها من قبل أرسطو ، شديدة التعقيد ، ولن أشير هنا إلا عرص لمسألة نتحقق بالرواية لبوليسية حيث نجد المجورة من خلال «الحذف الدلالي» هي لصورة العالية إن لم تكن الصورة الوحيدة

يبقي أيضاً ألوان من المجاورت لا يحطنها لعين لكن علاقتها مع القاعدة التي تنتمي إليها لا نضهر بوضوح ، ولنقارن مثلاً بين هذين المثالين

١- اثنتان من رواد الفضاء الأمريكيين يهبطان فوق القمر

٢- اثنتان من رواد الفضاء الشقر يهبطان فوق القمر

ولنفترض وضع كل منهما عنوانا لاحدي الصحف ، وسوف نجد فرق ظاهراً فالأول يبدو طبيعياً ، والثاني لا يبدو طبيعياً أو يبدو أقل من ذلك بكثير ، ما السبب في ذلك ؟ الإجابة البديهية ، التي سيجاب بها ، هي أن المهم عندنا هو معرفة جنسية رواد الفضاء ، وهي المقابل فليس المهم معرفة لون شعرهم ، لكن كيف نحدد «المهم» في مجال المعلومة، وما المعيار الذي يقاس به ؟ ومع ذلك ، فإنه في سياق الأحاديث اليومية يلاحظ التركيز علي ملمح الأهمية، كما يظهر ذلك التعبير الشائع «وما أهمية ذلك» «أو» أنني لا أري فائدة لما تقول « وهي تعابير تؤكد بالتحديد وجود «درجة الصفر» في الملمح الذي نشير إليه، والمجوزات التي تنتمي إلي هذا النوع في الشعر كثيرة جداً، ولنأخذ علي ذلك مثلاً من السونيتا المشهورة «القاتحون» لهيرديا^(١).

يالها من مراكب طائرة بيضاء منحيات للأمام

كن يظرن وهن يصعدن إلي سماء مجهولة

من قاع المحيط ومن نجوم جديدة

فاللون الأبيض في المراكب ، يذكرنا إلي حد ما باللون الأشقر لرواد الفضاء ومع ذلك فإنه يكفي أن تحذف هذه الصفة لتضعف إلي حد بعيد شاعرية البيت الذي توجد فيه، كما لو أن المعني الشعري للبيت متعلق باللامعني الإخباري للصيغة

والتي نفس الحالة تنتمي أبيات أبولونيير

(١) هيرديا Heredia شاعر فرنسي (١٨٤٢- ١٩٠٥) له ديوان شهر بعنوان سونيتات باريسيه (المترجم).

لقد مصيت إلي شاطئ السين تحت بطي كتاب قديم
والنهر مثل المني يتدفق ولا ينضب
فما الذي جعل الكتاب يأتي إلي هنا ؟ ولماذا هو قديم ؟ ومع ذلك فلو
حذفناه

إن الأمر لم يَنْه ، فإن كل ألوان طبقات الخروج والمجاورة التي
احتبرناها تنتمي إلي لون معين من الخطاب يتميز بنفس القوة،
وهي قوة تتصل بطبيعة لون من المقولات «الحوهرية» التي لا تطمع إلا
أن نصف حالة الأشياء في مقابل مقولات عرضية performatif نجمع الحدث
الذي تصفه مثل النظام ، الوعد ، الطلب ، ألخ وأذن فإن هذا النمط
من المقولات له قواعد استعماله الخاصة والتي تدعي «
شروط تميز » felicity Condition.

ومنها تبدأ سلسلة كاملة من التحورات الممكنة^١

ويعني في النهاية ، أن يميز مجموعة من الرموز الفرعية sous-codes هي
داخل الرموز ذاتها ، فاللغة المنطوقة ليس لها نفس قواعد اللغة الشفهية وهو
ما يوضح خصائص الخروج في صيغة الماضي المركب في روية «العريب»
لالبيركامي وهو لون من القص يقابله عادة استخدام الماضي البسيط،
ويمكن من خلال هذا المنطور ذاته إعطاء لون من القابولية للنقطة التي
منعها ريفاتير Riffater فيما أسماه «المعدل السياقي» أي معدل «معد
نعيري» ، يغري شيوعه في نص ما ، علي اعتبار النمط لعدي بالسنة له
خروج وقد سنشهد ريفاتير على هذه لقضية نهذه القصيدة لتارديو tardieu

١. بعد حصي ح سبارل سبع قواعد خاصة «لوعد» مرجع اسديو ص ٩٨

المرأة التي رأيت

واليد التي مددت

والقنلة التي أحدثها

حيث تبين وصيعة لبيت لأحير (لمتصلة بضمير الموصول العائد)
خروجاً بالقياس إلى سلسلة الأفعال التي حذف منها العائد من قبل ^١

وخلاصة القول أنه توجد قواعد متعددة ومختلفة للغة واكتشافها هو
مهمة علم اللغة ، لكن علم الشعر لا يمكنه الانتظار حتي ينتهي علم اللغة
من مهمته وله الحق تماما في أن يعتمد علي الحدس الخاضع للتحليل ، وأن
يؤكد ذلك عند الحاجة بالوصول إلي أحكام ، لكي يضيف ما يقدر أنه يشكل
أنماطا لخروج بالقياس إلي القاعدة المطروحة ، وهو ما حاول أن يفعله
الفهم الأول من هذه لدراسة التحليلية ويبغي أن تشير إلي أنه ونحن
بحاول أن نفعل ذلك أتاحت لنا الفرصة لالقاء الضوء علي مشاكل كانت
حتي ذلك ، لخير في منطقة الظل

أن طرح نظرية ما أمر محصن ، حتي لو كانت النظرية محصنة ، حتي
يسمح ذلك بترتيب جديد للمشاكل لم يكن معروفاً قبل طرحها

١١١ لامته في الأصل العرسي

1 .a dam qui passit

2 .a main que se teda

3 .e baiser que je pris

و الخرج متصل بتصرف لا فاعل وهو لا مدبل له في العربية وقد صرف هبلا فجمع الخرج
مضارع بفتح نون في لغة بني النجد في بلاد نجد

وعني سبيل المثال ، مشكلة البعد عن «القافية الحوية»^{١*} هي الشعر
لفرنسي بدأ من القرن السابع عشر ، لماذا رفض الشاعر هذه الإمكانيه
لو سعة المريحة للقافية المشكلة من اللواحق الحوية ؟ ومن نفس الروية

لماذا هذه الظاهرة التي أصبحت سائدة في كتابة النص الشعري
المعاصر ، وملتقطة بالعاء علامات الترقيم ومجمل العلامات الضرورية للنساء
التركيبية للمقولة ؟ من السديهي أن تطرح هذه المشكل ويمكن بالطبع أن
يعد شيء كهذا بحث عن الصعوبة لادانها ، فالمر لا يضمن بقية إلا لكي
يناع لعبة لسيرك ، أخله ، لكنه إن كان كذلك هيسعي أن يقال ذلك ، وإلا
هيسعي أن يبحث عن شيء آخر وهو معالجة هذه المشكل من خلال
تصنيفها وهو ما لم يفعله عم الشعر من قبل عني قدر علمي

وتوجد نفس مشكلة علي مستويين آخرين ، قدرسات شعر ، اعترفت
بورشنة بعررة ، المحاورات التركيبية والدالابة هي لشعر لكنها اعترت
تراكمات من طواهر أخرى ، نتائج محتمة للامح مختلفة امداداً من
بعض الرويا لدهرة «الرحصة الشعرية» التي تسمح لشاعر بعض
لحرية هي النعم مع الرمز وإعطائه قيمة « لرمز القوي » ، وإذا سمع
بهذا فيه يبقى علي أن يوضح لماذا يرايد هذه الدهرة في الشعر
الفرنسي عني مدى تاريخه كما تؤكد الاحصائيات

و نظرية التي طرحها في «بناء لعبة لشعر» كان لها فصل تحفص
محموع لظواهر إلي وحدة جمعها حين أظهرت أن المحورة هي الحطوة
لاوي هي ساء لصورة وأن الصورة هي شي تكون لشعرية ، وحقيقه لم
يكن هذه لمصرية هي وحده التي حصعت للمبدأ لفرنسي في أي برسه

* يعني بديهيته «بحوه» تلك شي يقوم علي سابه وحر لايبات من خلال شركه في عدة
بحويه كنون سبي وجمع وبنابات جمع نوثة سابه ، لايعاد الخمسة مع حيث عسرت
واقبه صعيده هجره شعر ، فرنسيون منه عشر سابع عشر مخرج

عمية وهو مبدأ تقليص الطوهر من التعددية إلى الوحدة فطرية
جاكوبسون في المعدلات صنعت نفس الشيء ، وبقيت الاستجابة للمبدأ
لعلمي الثاني المتمثل في المراجعة والتمحيص

ولم يكن عم الشعر من قبل بصفة عامة يشغل نفسه بهذه الهموم، وكان
الدارسون يعتمدون على منهج الاستشهاد بأمثله ، وهو منهج لا يصلح إلا
ل طرح لعرض لا للبرهنة عليه ، وهي مجال وسع كمجال لشعر لا ينبغي
لاكتفاء بلعة واحدة (محدد بضيق مجال لاختيار) يمكن أن تجد أي شيء،
ولقد وقع دي سوسير في بعض هذا اللبس، ولقد وقع حفيضة علي أمثلة لا
ينارح هيها مثر بيت بودلير

Je sentis ma gorge serrée par la main terrible

de l'hystérie.

لقد أحسست بعنقي تصعط عليه اليد المرعبة للهستيريا

حيث لاحظ بوزع كلمة لهستيريا علي مقطع لست ، لكن هذه حالة
ستثنائية لا يمكن رصدها في لعالية العظمي من النصوص الشعرية إلا
من خلال لعشوائيه وعلى حساب المنهج الدقيق

وبفس ملاحظة يمكن أن نوجه إلى بطرية جاكوبسون، فالتوربات
لأنوحده في كل القصائد من ناحيه ، ومن ناحية أخرى ، يمكن أن نحدثها
في البشر كما أصر ذلك جورج مون عند حديثه عن «بكلو أحملي لي
حفي و أعطبي صاقيتي البيبة»

1) a communication poetique p 23

فيم يتصل بقضية المجاوزة، فإنها نت طريقها الخاصة في المراجعة
و لتحصير عي ثلاثة أنماط من الوقائع

١- السادل commutation ، وهو مصطلح استخدمه أرسطو ، واستقر
عند «نالي» وهو يستقر على إجراء شئ في البائية اللغوية ، ويتحقق هذا
من خلال « التناسب الصردي » بين إلقاء المجاوزة واحتفاء الشاعرية
وسوف نذكر هذا بمثل واحد فقط، وهو البيت المترجم عن اللاتينية

• لقد ذهبوا مظلمين في الليالي لوحيدة

والذي يكفي فيه أن يعيد ترتيب الملاحة وأن يقول

لقد ذهبوا وحيدين في الليالي لمظلمة

لكي يقتل شاعرية البيت ، ويمكن أن نحري نفس المراجعة على كل
لأمثلة التي عرضت لنا لنجد نفس النتيجة

٢- لأمثلة المضادة وهي الوسط الوحيدة المستخدمة بكثرة في
لدراسات اللغوية لنقد نظرية م ، من خلال الإتيان بأمثلة يعارض معها ،
وهي هذه الحالة فإن عي النظرية أن تظهر ، إذا هي استطاعت ، أن هذه
لأمثلة المضادة ليست في الواقع مضادة، وأنها تنوكدك لأنها نحتاج
إلي مزيد من التحليل ، وسوف نجد كثيراً من الأمثلة التي بصرح وفق هذا
التصور ومرة أخرى فن أسشهد إلا بمثال واحد ، فقد كن نومارس - Du-
marsais ، بظر أنه لا توجد صورة في بيت كورسي لرائع

مدا كنتم ترسبون أن بفعله ضد ثلاثة ؟ أن يموت ١

ومن لسهل إظهار أن كلمة يموت هذا لا تحمل الملمح الدلالي الحقيقي
ومن ثم فإن فعلاً واحداً يمكن أن يحيب عي السؤال ، أن يقال مثلاً « أن
بنحر » وهذا بحد معنا مثلاً حديثاً علي طاهرة «التبادل» التي شربا إليها ،
أي أنه مع احتفاء لمجاورة تحتفي الشعرية ، لقد دعى قوبتاني وحوود

الفعل (المتحرك) ، وسمية التصوير بالحذف في «أن يموت» بالقياس إلي عبارة بديية مثل :«كنت أتمني أن يموت» علي حين أن عبارة مثل «أن يتحرر» يتوفر فيها الحذف نون الفعر

٣- لإحصاء وهو لوسية لوحيدة لمراجعة حقيقة قاطعة ، ولقد استخدم في بناء لغة الشعر طريقتين

أ- المقارنة مع اللغة غير الشعرية وقد حثير لاستخدام العمي بعه وهو سخدم يمثل أصو نمثل عدم لشعريه

ب- مقارنه لشعر مع ذاته خلال بطوره علي امتد - تاريخه ورصد هـ «مبدأ الداحس» الذي نعرض لنقد^١ ، وهو مبدأ لا شكل علي لاطلاق أساسا من أسس لبرهنة علي الصربه ، وأن مارلت علي قناعي من كل من حصص في محري نصوري لمجموعة من الضرورت لداخلية لني تدفعه إلي أن يشكل ملامحه الداخلية من خلال مجموعة من لسيافرات الحسنة^٢ لكن برهاسا لم يكن يرتكر عى هـ لبدأ لكة يرتكر عى لظاهرة معروفة والمنمثلة في وجود كتافه شعريه أكثر في بصوص شعراء لمرمه بالقياس إلي بصوص لشعريه لأكثر هدم ، ويمكن أن يلمح التطور عدم بفر^٣ بعض لأبيات لانتقاسة عدم فكتور هجوفي مثل قوله

بسعي أن تذهب لتري ما يحرى هناك

ويمكن أن ستقي نصب ببعض هذه لأساب عدم بوبلبر ولكنهم بعدم عدم ميووما لارميه فإذا كد أن ، في سسر لتدليل عى عدم ص مدي عدم لاجطبا عينة خاصة شعريه تنمو من الكلاسيكية إلي لرومانسكه ثم

١- نظ G Genette Langage poétique poétique du langage figures 11p 128

٢- يوضح هذا السياق بدخله في مجال موسيقى نظر كتاب هـ دارود «كي يجه موسيقى موسيقى pour comprendre la musique d'aujourd'hui

إلى الرمزية ، فإن ذلك يسمح لنا بأن نعثر الريادة الإحصائية ذات المعري
هي « المجاورات » في نصوص هذه المجموعات الشعرية الثلاث ، نعثره
مراجعة وتمحيصا وبرهنة على الفرض المطروح

اعتراض أخير يرد على المنهج المتبع ويرتكز على المدى الذي تشعله
لظاهرة موضع الملاحظة . فـهـر المحاورات التي وصفت وأحصيت انطلاقا
من « قطع » من القصائد ، هل لنا الحق في أن نعتبر الحصائص الشعرية
قيمة لا تتصل بالنص كاملا وإنما تتوزع بين أجزاءه ؟ وعي هذا التساؤل
يمكن أن يحسب مذكرا بالنجربة لخصبة للديوع لشعري ، فالواقع أن
أبياتا مفردة (شوارد) هي التي عاشت كما هي في ذاكرتنا ، بل يحدث
أحيانا أن عندما نصعها في سياقها يقل جمالها ، إن الذي سكرنا في
« لشيفات الثلاث » لتشكوف، ليست قصيدة بوشكين ، وإنما هذان البيتان

قريباً من أحد لحاج البحرية تنهض شجرة اللوط الحصر ء

وتلف سلسلة ذهبية حول الأشجار

وهذان البيتان يفقدن سحرهما إذا لحقا بسبقهما ، وهما مثال آخر

أكثر وضوحا وهو بيت كورني

هذه لطمة المضيفة التي تسقط من البصوم

فلقد أحررت نحاسا شعري لا يضير له، ولكنها تفسد في سبقها

أخيراً مع مد الذي أربا ثلاثين شراب

ويمكن في النهاية أن استدعي شهادة « مريون » الذي أعجبه من كل

شعر « مو » مقوله ليست إلا حراً من حملة

And now the night was senescent

التي ترجمها مارم Et maintenant, Comme la nuit Vieillissait

والآن وقد شاخت الليله

لكن يبقى إن نقول أن البص موجود، وإن التكامل من الجراء إلي الكل
النصي يثير مشكلة، وسوف تعالج في حبيبها

هناك سؤال يثار أذن ، في مجال السلوك البشري ، كل بناء يؤدي
وضيفة ما ، وكل وظيفة لا تتكامل إلا انطلاقاً من بدء ما. فإذا كان الملمح
الملائم للعرق بين (الشعر / الملاحع) هو المجاوزة، عم هي وظيفتها ؟ هناك
إجابتان محتملتان ، والإجابة الأولى تتم عن طريق السلب وهي ما دامت
المجاوزة تبدو سلبية حاصلة ، فهذا ميل للظن بأن لها هدفها الخاص وأن
لشعر ليس له موضوع إلا ك بناء اللغة، ورفض هذه الوظيفة الاتصالية
التي تؤكد لها طمقة المجاوزة بين أكثر من طرف، وهي نظرية وجدت من
يدعمها وهدمت هي إطار المذهب الراديكالي النقدي الذي يعد وجه من وجوه
الحداثة، وهذه الإجابة رغم تصنيفها السلي تندوإيجابية لأنها تقدم
نظرية في لإحادة على السؤال

في القسم الأول من هذه الدراسة تم الاعتراف بأحد وظائف الشعر
وهي التحويل النوعي للمعني الموصوف ، وتبعاً للمصطلحات القديمة التحول
من معني «تصوري» إلي معني «شعوري» وهذه القضية سوف نعيد تناولها
بفرد أكبر من العناية ، وانطلاقاً من التقابل بين ظاهرتين من ظواهر اللغة
«مكتنفة» و«محايدة» يمكننا أن نميز نمطين من المعني هما المعني
المؤثر "pathétique" والمعني الشعري poetique، وهما موجودان «بالقوة» في
كلمات اللغة، تبعاً للون صياغة التجربة التي هي «مبع» المعني.

يبقي أذن أن نؤكد قضية العبور من «الساء» إلي «الوظيفة» من المجاورة

إلي لتأثير الشعوري ، ولكي يتم هذا يكفي بناء نمط بصري لوطيفة اللغة .
وهو نمط يسمح للتحليل أن يعبر من مرحلة الوصف إلي مرحلة التوصيح
ومن ثم يسمح ببناء نظرية دقيقة حول الظاهرة الشعرية ، وهذه هي المهمة
التي سوف تخصص لها الصفحات التالية ولكي يكون الأمر أكثر وضوحاً
نعتقد أن من المفيد هنا أن أشير إلي الخطوات الرئيسية

نمطا اللغة أو قطبها يأخذان خصائصهما انطلاقاً من لوين من المنطق
متصادين ، فالنمط غير الشعري ينتمي إلي «منطق الفرق» حيث توضع كل
وحدة هي علاقة مع وحدة ليست إياها ، وتنعاً لصياغة مبدأ التصاد يقال
«س» ليست اللا «س» ، والنمط الشعري على العكس ينتمي إلي منطق «
التمثل» حيث توضع كل وحدة هي علاقة مع ذاتها ومن أجل ذاتها ، وسعاً
لصياغة مبدأ «التمثل» يقال س هي س، ومنطق التصاد هو الذي
استوحى الفكرة الدائنة عند دي سوسير ، وتنعاً لها فإن وحدة رمزية
سيمبولوجية لا تؤدي وطبيعتها إلا من خلال التقابل مع وحدة أخرى ،
والنظرية التي نطرحها ، تقترح نحدد هذا المبدأ وتعريف اللغة الشعرية من
خلال نقص الاء المصاد

هذه النظرية لها مصرعان متصلان لكنهما متميزان من خلال عمدهما
كل منهما علي محور من محاور اللغة

أولاً المصراع المثالي وهو ذاته يرتكر عي فرصيتين

أ-١) فرض لغوي يصنع بدوره من جرائع متقاسين وميكاميين وبكر
صياغتهما في صورته مبدأين

أ-١س) النقيض، مبدأ سوسير في التقابل لا يتم إلا علي مستوي
الإمكان بالقوة ، وتحقيقه بالفعل يتم من خلال بناء الحمه لبحوي (مسند
إليه سمي + مسند فعلي) وهو بناء يحصر لإسناد هي جانب واحد من

حواب عالم الخطاب ويحتفظ من ثم للمسند بمكانه من خلال التقابل

١-٠ (ص) الكلية في عملية المجورة والخروج «تلحاً إلى استراتيجية إيقاف عمل المبدأ لسائق وإلى بقض لساء المضاد ، وإلى مد عمدة الإسناد بعد ذلك لتتعدى حرئية عالم الخطاب إلى كليته ، وإن فن سمة «النقيض» هي المجورة الشعرية تبدو ، من خلال عنصر متناقضة وكأنها وسيلة تؤكد لغة كليتها لإيحائية لدالية من خلال عنصر سلبي يتمثل في رفض فكرة « لنقيض الملام» في اللغة غير الشعرية

أ-٢) فرص سيكلوجية السعة هذا الفرض الثاني يؤكد العلاقة بين البناء (الكلية) والوظيفة (الخطاب الشعوري) ، وهي تعتبر «الحيادية» الثرية بتيحة من نتائج حرءات تحييد المعني الشعوري الأصلي ، من خلال رد فعل مضاد ومن ثم فإن لتكثيف الشعوري لشعر يبدو علي أنه نتيجة من نتائج إجراءت مصادرة هي إجراءات «اللاتحييد» والتي تبدأ بهدم البناء المدقق

وسعي أن نقول هذا إن هذين الفرضين مستقلان^١ ، وصحة أو فساد الفرض الأول لا تسحب بالضرورة علي الثاني ، ومع ذلك فإنهم يشكلان فيما رحو علي لأقل نمط متلاحم الأجر

ثباً لمصرع لتركبي يتحلي لخطاب شعوري عن مبدأ التلاحم لداخلي أو ملامحة المسند إليه لمسند ، لكنه يؤكد ذاته في مستوي بناء لحملة أو تحورات هذا البناء من خلال التوافق أو «التراسر» الشعوري للوحدات التي يتشكل منها لخطاب والنص الشعوري يمكن أن يعد من هذه الروية على أنه فيص شعوري ومن هنا فإنه يشكل لغة مطلقة

١٠ من أجل هذا فإن ترتيب الفصول حسب علمي ، ويمكن أن يبدأ القارئ بمصراحتي ثم بمصرع لأول

يبقى أن اللغة الشعرية لا تحقق شعريتها وإنما تستعبرها من العالم الذي تصفه وهذا يطرح افتراض حدلي آخر، الكلام هو التواصل بين التجارب (وأنا أستعير هذه الصيغة من أندريه مارتينيه حين يقول) «إن الوطنية الأساسية للغة البشرية هي السماح لكل إنسان بأن يوصل لضميره تحريره لشخصية»^{١١} ودون شك فنحن نعلم منذ «أوستان» Austin أن اللغة أيضا شيء آخر، فالكلام هو الفعل^{١٢} لكن تعريف اللغة كناقل للتجربة، لا ينطبق إلا على وظيفتها الوصفية التي هي كم سري الوظيفه الأساسية لشعر، إن اللغة يمكن أن تكون وظيفتها الحذب أو الطرد، لكنها من خلال كونها وصفية يمكن أن تكون مقابلة للغة اللا شعرية

وإن كان هناك مصطنع من اللغة، فلأن هناك نمطين من التجربة وكل منهما مكتمل في ذاته ونتيجة لذلك، فإن واحدة من وسائل اختيار شرعية للمودح المطروح هو محاولة تصيقه على لتحرية «اللا لغوية» ذاتها والعبور من النص إلى العالم وهي تحرية سوف تعرض لها في نهاية تحولات كمحور فكرة أولية بسيطة أمل هي أن تمكن من متبعينها من خلال البحث عن «شعرية لكون» وعن وجود الشعاعية هي داخله

إنها فرصة في نهاية لرخص لخطأ لدي بهمكت فيه در سات الشعر لبوم و المتمثل في تعريف الأدب انطلاقاً من عتامة لغة أو عدم شفاهيتها، بل هي باب بكار به للغة، إنها رمز، والرمز لا يكون رمزاً إلا به يعبر عن ذاته، إلا إذا تفقت وفصل لكي يعبر بدوره كرمز له وجهه وأن يكون وجهه لدال فيه يرسم إلى وجه لدلول، لكي يشكل هيم وراء الرمز وحدة بخلاف عن لرمز ذاته، وهذا كمن المعنى العميق لفكره دي سوسير حيث يبدو لرمز في وقت واحد باعتماده وحدثاً وشائياً، فهو وحد من حيث

١١ la linguistique synchronique p 9

١٢ هكذا مع ترجمه كاد «استار» لي نرسيه دي يحمل في لالتجريبية عبور

How to do things with words ١٩٦٢

إبه لا يوجد بدون دال ، ولكنه ثنائي من حيث أن المدلول يتطلب «دالاً م»
وليس هذا «الدل» بعينه ، إبه الانفكاك والفوارق التي تشكل وجود إمكانية
للحركة المنتظمة للقراءة ، النصية وحيث يجد الرمز اللغوي خصوصيته
والمتمثلة هي قدرته علي أن يرمز لمعناه الخاص وأن يكون من ثم هي وقت
واحد رمزا ومقنا للرمز Metasigne وهو ما يجعل من القراءة النصية معياراً
للمعني وإطلاقاً من هذه النقطة يولد تناقض جديد ، لأن الشعر في الواقع
نص يمكن إدراكه لكن لا يمكن التعبير الكامل عنه وحول هذا التناقض
يسعي للدراسات الشعرية أن تتواحه ، وبحسب قدره المبهج علي اجتياز هذه
لنقطة الحرجة تتحدد درجة شرعيته وهو ما لا يمكن إلا انطلاق من طرح
النسائل حول «معني المعني» بدءاً من إشكالية القهرية ذاتها حيث ننعكس
جنور الشعرية

إن النظرية المقترحة هنا - تنتمي إلي التقاليد القديمة للطريقة
الإيمائية، فالشعر كالعالم يصف الدنيا ، إبه أسثروبولوجيا الدين يصفها بلعته
لحصة، لقد قلها ما لرميه (١)

« إن الأشياء موجودة

وبحن لم نحلقها

إننا التقطد فقط خيوط العلاقات بينها

وهذه الحيوط هي الني تنسج الشعر

ونشكل حوقته لموسيقية»

“Reposse a des enque 'tes”

Eoumres completes ,pleade p 87.

الباب الأول

مبدأ النقيض

الهدف من التحليل المطروح هو إقامة مدخل لقاعدة أو مبدأ من مبادئ
لخطاب سوف تسمى « بمبدأ لقيض الإضافي » أو اختصاراً « مبدأ
لنقيض » والواقع أن حضور أو غياب النقيض الإضافي، هو الذي يشكل
-كم ستحاول أن تظهر ذلك - الملمح البنائي الملائم للفرقة بين
الشعرو /اللاشعر

لقد عرف هذا المبدأ منذ زمن طويل وعى مستوى اللغة لا على
مستوى « الخطاب » وهو في الواقع الفرضية الأولى للبنائية اللغوية وهو
مبدأ تحتويه كلمة عبارة دي سوسير المشهورة « هي اللغة لا يوجد إلا
فروق » ومفهوم الفرق هي لواقع يتضمن مفهوم النقيض، فأن نقول « أ »
نفرق عن « ب » معناه أنه يوجد على الأقل « محمول » هو « ب » يسعى إثباته
وعى مماثلة « أ » ولواقع أن فكره لنقيض تسربت صمما خلال تعبيرات
دي سوسير المتتالية، فقد كتب « إن « الفرق » يرتكر عادة على طرفين
بحاسن بتمركز سبهم ، لكن في مجال اللغة لا يوجد إلا فروق دون
طرف إيجابية » وهو تأكيد له قيمته بالنسبة لوجهي الرمر « فسوء » أحدا
الشكل أو المحتوى فإن اللغة لا تشتمل لا على أفكار ولا على أصوات
سابقة على النظم اللغوي ، لكن تحتوي فقط على تصورات مختلفة وعلى
أصوات مختلفة منبثة من هذا النظم » (ص ١٦٦) وفيما ينصر بالشكل
كتب دي سوسير « إن لظواهر قبل كل شيء هي جوهر محردة متقاربة
سببه منفيه (ص ١٦٤) وفيما يتصل بالمحتوى فإنه يتشكل من « قيم مستفه
عن النظام » ويحدد سوسير قائلاً « عندما يقال إنها تلتقي مع مفاهيم فإن
ذلك يحتوي ضمناً على أن هذه المفاهيم قائمة على أساس خلافي بحث،
وأنها تحدد لا من خلال إجابات محنوياتها ولكن تحدد سلباً من خلال

(1 Cours de linguistique generales (G I G) p166

علاقة هذه المحتويات مع الوحدات الأخرى في النظام وخصيتها الإيجابية بالتحديد تكمن في كونها شيئاً معياراً للأشياء الأخرى» (ص ١٦٢)

ويمكن من خلال هذه الاقتباسات أن نحدد مدى جذرية فكرة النقيض عند دي سوسير ، وفكرة النقيضية هي التي أعطت لامتداد الفلسفي الذي يمكن أن نراه في الفكر المعاصر^(١) والتي رفضها جاكوبسون^(٢) وابن فلو^(٣) لنا استطعنا أن نقرب فكرة الحلو لتام للرمر فيما يتصل بوجهه الدل ، واتصال ذلك «بشفافيته» الوطيفية فإن من الصعب أن نقبل ذلك فيما يتصل بالمدلول ، كيف نعتقد أن معنى كلمة «أحضر» يكمن فقط في واقع كونها ليست «أررق» ولا «أصفر» ؟ لكن علينا ألا نذهب أبعد من ذلك ، فإن لنظرية التي مطرحها بمجملها هدفها إظهار أن البنائية اللغوية لم تعرف إلا قطبا واحدا للغه ، حيث يهرع لمرمر في إطار كل حوهر لينفلاشي في لعدم ، على حين أنه في القطب الآخر يجد الرمر من جديد قوته في وقت واحد على مستوى الصوت وعلى مستوى المعنى

هناك إذن محدودية للمدرسة البنائية اللغوية في قطب واحد لبعده تم تعريفه من خلال الفروق أو النقيض على حين أن لقطب الآخر يتم تعريفه على عكس ذلك على أساس اللاتناقض أو التماثل ، وهذا يتم على محوري اللغة المثالي والتركيبى ، وهذا القطب لثاني ، كم نحس ، هو لقص لدى تنتظم فيه الشاعرية

لكن قبل أن نصل إلى هذه النقطة علينا أولاً أن نظهر أوضح ممع دي سوسير نفسه الملائمة اللغوية لهذا المبدأ على المستوى اللغوي وأن نحدد أولاً بالدقة ما الذي نعنيه بمفهوم لتقابل اللغوي opposition Linguistique

(١) انظر كتابات ج درسد و ج دي بور

(2) Six lecons sur le Son et le Sens p 76

نحن نعلم أن التقابل يقودنا إلى الوصول إلى «أصل» قابل للتشعب»
لكن هذا الأصل ذاته غالباً ما يعرف على أنه مجموعة من الصيغ قابلة
لالتقاء في نقطة سياقية واحدة وإذن ففي جملة مثل

بيير كبير .

يمكن أن يلتحق بدائرة «كبير» مجموعة كثيرة من الصيغ ، مثل صغير ،
ضخم ، ذكي ، أعزب ألخ فهل كل صيغة من هذه تشكل بدورها «أصلاً»؟
وإذا كانت هناك الإجابة بالإيجاب فإنها لا تعطي الحق في قرابة ذهنية
معترف بها بين «كبير» و«صغير» ، ومعير التكوين السياقي ضعيف جدٌ
ولكى نحصل على معيار أقوى ، ينبغي أن ندخل قضية «منطقية
العارض» فمثلاً عبارة

بيير كبير ، ضخّم ، ذكي ، أعزب

ليس فيها أي تعارض ، على حين أن عبارة

بيير كبير وصغير

فيه تعارض ، وهذا ما يجعل المسندين هنا في حالة تعارض حقيقية
، وإذن فنحن نقترح كمعيار لتقابل صيغتين ، وجود استحالة منطقية
لوضعهما معاً في مكان الإسناد لمسد إليه واحد، أو في مكان الإخبار
لمبتدأ واحد^(١) ، وإذا أقررنا ذلك المبدأ فإننا نجد أن «التقابلية» نظام مليء
بالثغرات داخل إطار معجمي للغة مثل الفرنسية ، فهناك كلمات كثيرة
نقلها معيار لتقابل ، ويعتبرها القاموس تضادٌ ، وهناك أمثلة كثيرة على
ذلك ، لكنه في المقابل توجد كلمات كثيرة ليست بالتحديد راحلة في

(١) يمكن أن يبدو المعيار ركيكاً لكن الاتجاه دلالي المعاصر يلحاً إلى المنطق لتحديد العلاقات
لدلالية وقد بحث ج بيون في تحديد مترادفات ، في مصطلحات ، لقضايا العكس في
«منطق» ، إن كان ب ١ ← ب ٢ وب ٢ ← ب ١ ، فإن بين ب ١ = ب ٢

تصنيف التضاد ، ونستطيع أن نشير فقط إلى بعض أمثلة في مجال الصفات ، حين نتساءل ، ما هو المقابل لصفة «أعمى» أو «أصم» ؟ إن اللغة (الفرنسية) لم تصع صفة تميز بها ذلك الذي يرى وذلك الذي يسمع ، إن اللغة لم تضع صفات للحالات الطبيعية والمتوقعة وإنما وجدت صفات ومصطلحات تصف الحالات الهامشية والقليلة الاحتمال مثل فقدان البصر وفقدان السمع على حين لا توجد صفات لحالات القدرة الطبيعية للرؤية والسمع ، وهذا اتجاه يمكن أن يعمم فيسم اللغة كلها ، فالحالات الطبيعية لا تلاحظ ويحوظها الصمت، وهي ليست بحاجة إلى التعبير عنها لأنها واضحة من تلقاء نفسها

لكن هذه الثعرات في نظام التقدير ، لا يسعى أن تقودنا إلى استحلاص بطلان مبدأ التقدير ، لأن اللغة بملك هي الواقع نظاماً عالمياً للتقابل سم صياغته نحويًا من خلال أدوات لفي . فربما قلت

س أصم

فايك يمكن أن نقابلها هي الوقع بقولك

س ليس أصم

وهكذا فإن الإمكانية التركيبية البسيطة لمقابلة صيغه إيجابية ، ليس لها أداة إيجاب ، بصيغة لفي ، لها أداة لفي (ليس) يكفي لكي تؤكد صحة لنضم لعدم للتقابل وبنيجة لذلك فإن النضم المعجمي شديد لتشعب ، واللجوء من خلاله إلى فكرة «الأصول» لتقسية غير مفيد ، ما دام يكفي لكي تثبت معنى أن معنى الآخر ، وتلك إمكانية لا تفتقد أي لغة

ولندكر مع ذلك أنه يوجد بين صريقة « لفي المعجمي » و«اللفي التركيبي» فارق منطقي دلالي في كل الحالات التي نشعب فيها « لأصم المعجمي» إلى أكثر من مصطلحين ، فإذا كنا في حالة الأصم الشئى

نجد أن النفي التركيبي لأحد المصطلحين يعادل الإيجاب التركيبي للمصطلح الآخر س ليس صحيحا - س رائف ، فإن هذا المبدأ لا يسرى على أصل معجمي مثل «كبير / صغير» ، حيث نجد عندنا مصطلحا آخر يحل ويسمى المحايد مثل «متوسط» ولو أخذنا أيضا «ساخن/ بارد» فسوف نجد مصطلح «قاتر» ، والواقع أن

س ليس كبيرا

لا يعادل «س صغير» وإنما يعادل

س متوسط أو صغير

وفي هذه الحالة لأخيرة ، فإن الطرفين يسميان «متعكسين» و«العكسية» نفسها سوف تصبح المصطلح المقابل «التقاسية»^١ ومع ذلك يلاحظ أن الاستخدام لشئع يستمر في إطلاق مصطلح التعاكس على لهائل الثنائي وذلك لأن فكرة التفرع الثنائي dichotomie لا تتقابل مع إحساسنا لحدسي بالواقع باعتباره امتدادا لانهائيا ، هناك مثلا كانت يمكن أن نقول عنها إنها «متوسطة القيمة» ونستطيع أن نعبر عنها من خلال للحوء إلى أداة نحوية مثل «لا ولا» والحوء إلى مثل هذه ، لأداة يعبر عن عدد المصطلحات المحيدة هي النعة

ورد أحدا في الاعتبار فحوت لنصم المعجمي للنقائل ، فإن من الممكن لإقرار صحة المبدأ على مستوى عم النفس ، لتعوي هي الجارب التي تمت لتداعي الكلمات انصلاقا من أي مثير، حظيت الإجابات لتقاسية بوهرة على مسنويين ، مستوى كثرة الردء ومسبوى سرعة رد لفر ، لكن إذا كانت الجارب تتم بطلاق من صرح صفات و

أفعال لها في اللغة مقابلات «متوافرة» فإن إجابات التقابل من نمط (ساخر
 ≠ درد - وفارغ ≠ ممتلئ) كانت تتفوق على كل أنماط الإجابات الأخرى
 بهواء من حيث كثرة التردد أو قلة زمن رد الفعل^(١) ، ووجود مقابل «عائم»
 على حد تعبير دي سوسير حول كل مصطلح، ظاهرة تأكدت من خلال
 دراسة ظاهرة «فترات اللسان» وأكثر فترات اللسان ترددا هي تلك التي
 تقول تماما عكس ما كن يراد أن يقال^(٢) وإذا كانت مسألة التدعيمات
 التقابلية أقل ملاحظة عند الأطفال بالقياس إلى البالغين ، وتلك ظاهرة
 سنعود إليها بالتفسير ، فإنه يبقى أن نقول إن الأطفال ينعمون في وقت
 مبكر طريقة التفكير بالتقابل إن ما يمكن تأكيده هي الأساس ، هو وجود
 ظاهرة العناصر المزدوجة ، وكقاعدة عامة فإن كل تعبير يرتبط برباط قوى
 مع مقابله ، لدرجة أنه لا يمكن التفكير في أحدهما دون الآخر ، لفكرة لا
 تتحدد أولا وبقوة إلا من خلال ما يقابلها^(٣) (ويضدها تتمير الأشياء)

هكذا فإن دراسات علم النفس ودراسات الرموز تلتقي حول تأكيد نفس
 لمبدأ الذي يمكن أن يصاغ على هذا النحو إذا كان لدينا مصطلح س
 و لمصطلح المقابل له هو س أ

س ————— س أ.

وهو مبدأ في المقابلة يبدو أنه يهيمن في وقت واحد وبالتلزم على كل
 من التفكير واللغة، ويبقى أن نتساءل، هل يهيمن بنفس الدرجة على الكلام
 وهنا تظهر مشكلة يبدو أنها لم تلفت نظر اللغويين ، وهذه المشكلة تصرح
 انطلاقا من التمييز السوسيري بين اللغة والكلام اللذين يتقابلان كعائب

(١) Fraisse et Piaget Traite de psychologie VIII p. 10 et 113 لير

(٢) Freud, Introduction a la psychanalyse p. 23

(٣) H waillon , les Origines de la pensee chez l'enfant

وخاصة ، فاللغة في الواقع نظام افتراضى موجود «بالقوة» وهو متمثل في حالة «الغياب» وعلى عكس ذلك يبدو الكلام أو الخطاب على أنه كُـلُّ بالفعل متمثل في حالة «الحضور» وإذن فإن مقارنة العلاقة بين المتقابلات لا تتمثل إلا في مستوى اللغة، وعندما نعرض هذا المستوى إلى مستوى الكلام ننحصر هذه المتانة، وتنكسر وحدة المتقابلات ، فالتقابل من خلال تعريفه الذى ينفي التعارض لا يمكن لجزيئه المتعارضين أن يظهرها في وقت واحد ومن هنا فإن س تتضمن بالقوة س أ وساخن « تتضمن «بارد» لكن الظهور المتزامن لكلا المصطلحين ممنوع ، ولنفترض أن التجربة المراد إيصالها هي التي يعبر عنها لغويا بدرجة الحرارة « والمتكلم لكي يصف تجربته عليه بالضرورة أن يختار بين مصطلحين «يتطاردان بالتبادل » فإذا اختار ساخن عبه يدخل ذلك المصطلح إلى «الحاضر» وفي نفس الوقت فإن مقابله «بارد» يطرد إلى «العائب» وكلمة ساخن وحدها هي المؤهلة لوصف لتجربة وهي أهلية غير محددة وكلمة بارد لم تستطع ولن تستطيع امتلاك هذه الأهلية بدورها ، وما يريد المتكلم أن يظهره هنا هو حالة وجود السخونة ولا شيء غير ذلك ومن هنا فإن التوازن بين المصطلحين قد انقطع ، ومبدأ التقابل ينعكس ، وإذا كان مبدأ لعلاقة التضمينية ، المتبادلة بين المتقابلات مبدأ أساسياً في تكوين اللغة، فإن «الخطاب» يبدو أنه يخضع لمبدأ معاكس فعلى مستوى اللغة «تتضمن» المتقابلات ، ولكنها على مستوى الخطاب «تتطارد»

اللغة س س أ

الخطاب س W س أ

وهنا توجد «نقطة التقاطع» في النظرية المطروحة ، هذه الفروق بين اللغة والكلام أو بين القوة والفعل ، ليست إلا سطحية في الخطاب غير

الشعري، لوقع أن المستويين متوازيان في شكل وهذا التوازي يحدد شكل لخطاب، والأمر على العكس في شعر، فالنوازي يحتفي، والبناء العميق للغة غير الشعرية يحكمه مبدأ المتقابلات على حين أن تطبيق هذا المبدأ في اللغة لشعرية يتحدد، ومن هنا فإن لدينا هذه الأشكال

لغة س س أ
الخطاب س س س^٧ س^٧ س^٧ W س أ
(الاشعر) (الشعر)

وهذا ما سيحاول التحليل أن يظهره بالتتالي، بدءاً باللغة اللا شعرية باعتبارها معدلاً للغة الطبيعية على لأقل في ثقافتنا

إن مصطلحا مثل اللغة سواء أكانت القاموسية أو غيرها - لا يمكن أن ينحقق - رد في الكلام، وحالة الكلمة - الحملة - هي حالة هامشية مستعدة من فكرة التقعيد، ومصطلح مثل «حار» لا يمكن أن يدخل في الكلام إلا من خلال صيغة مثل «يبدو الحو حاراً» و«هذا حار» ولتأمر أولاً في هاتين الجمليتين البسيطتين اللتين يجمع فيهما الحد الأدنى من عناصر الحصر

المصحح لمشارك بين الحملتين، أنهما تقسمان التجربة إلى قسمين، قسم منهن ينطبق عليه مصطلح الملاعة والآخر لا ينطبق عليه، في جملة « يبدو الجو حاراً » ينشكّل الفعل بطريقة تتأثر بالزمن وتسمى « المضارع » وهي تسم الجانب الحاصر من لتحركة لمقولة، هي مقابل الجانب غير الحاصر (الماضي أو المستقبلي) وفي الوقت نفسه فإنها ترود الجانب الآخر بإمكانية التحسين (التحول إلى الحيز الحاصر) وتقسيم التجربة تبعاً للأزمة يرفع التدقيق عن المتقابلات ويجعلها صالحة للمثول دون تصادم كأن نقول مثلاً

يبدو الجو حاراً وقد كان بارداً

أو بتعبير أكثر طبيعية

ليوم يبدو الجو حاراً وقد كان بالأمس بارداً

ونفس النتائج تطبق على المثال الثاني مع فارق واحد هو أن تقسيم التجربة هنا ليس تقسيماً زمنياً ، وإنما هو تقسيم جزئي
معدماً نقول «هذا حار» فالتعبير لا يميز إلا جانب مكانياً واحداً ، وهو «الجانب القريب من المتكلم» في مقابل الجانب البعيد ، وهي الوقت نفسه فإن الحاسير المتقابلين قابلان للظهور بالفعل نور تعارض ، كأن نقول
هذا حار وذلك بارد .

ويبقى علينا أن نعمم هذه النتيجة ، أن نظهر أنها قادرة على أن تطبق على أي حملة ممكنة أيًا كان شكلها الظاهري
ولكي نضهر بوضوح أدلتنا عليه أن ثبت مصطلحنا أولاً من خلال مناقشته مثال وليكن

كُبْرَى بِنْتِيْ فَالِيرِيْ جميلة

وسوف نطلق نيف للتقائيد مصطلح «مسند إليه» [م] على الشيء الذي يحدث عنه ، وهو كُبْرَى (بنتي فاليري) وسوف نطلق «مسند» (س) على لحكم لدى بطلفه عليها ، وهو دائرة المعنى الأكثر نساءً التي تُسندنها بحمله إلى المسند إليه وهي «حميلة» والمسند إليه «كبرى» ينمى إلى الحمل الذي يتم تقديمه من خلال لإضافة (كبرى بنتي فاليري) وسوف نسمى هذا الحمل بعالم الخطب (ع) وهذا المحرم يشتمل بحلاف «كبرى» على بنت أخرى وسفل به الصغرى التي تشكل المسند إليه لتكميلي «م» وسوف نطبق مصطلح «مسند لتكميلي» س أ على المصطلح بقدر لكلمه «حملة» وهو «عير جميلة» أو «قبيحة» وحينئذ إن

عالم للخطاب يحتوى على شيئين، أحدهما موضح (الكبرى) والآخر متضمن (الصغرى) والإسناد لا يمس إلا الجانب الموضح، وحول المسند إليه التكميلي المتضمن لا يقول الخطاب شيئا أو على الأقل لا يقوله بوضوح ، ولكن انطلاقا من كونه موجودا داخل عالم الخطاب ، فهناك إمكانيتان، إما أن يكون المسند إليه التكميلي ترك دون تحديد وفي هذه الحالة فإن أحد عنصري المسند المتقابلين (عبر جميلة وقبيحة) يكون بالضرورة صالحا لأن تنطبق عليه، فإطلاقا من تأكيد كون الكبرى جميلة يمكن أن نخلص بشيئين، إما أن تكون الصغرى جميلة أيضا أو على العكس ألا تكون كذلك، والجملة في هذه الحالة سوف تكون محدودة، وسوف نطلق عليها «مبدأ المحدودية».

(م س) ————— (م أ - س ٧ س أ)

وهنا تكمن الصيغة الضعيفة للمبدأ المطلقى للتقابل ، لكن هناك امكانية أخرى لتأويل، فإطلاقا من كون الكبرى وحدها هي التى أسند إليها صفة جميلة يمكن أن نخلص بأن الصغرى ليست جميلة (أو أقل جمالا) وسوف تكون لعبارة في هذه الحالة محصورة وسوف نطلق عليها «مبدأ النقيض لتكميلي» أو اختصارا «النقيض» (م س) ————— (م أ س أ)

وهنا تكمن الصيغة القوية لمبدأ التقابل ، وهى الصيغة التى ستوضح كم سرى - لتأويل الدلالى للجملة الأكثر طبيعية

إن المنظور الذى تم تطبيقه هنا بالنسبة للتحليل الدلالى للعبارة هو نفس المنظور الذى كان قد نباه التحليل المطلقى بدوره، فهو في الواقع يميز «القضية» من خلال ملمحين ملائمين هم الكيف (موجبا أو سالبا) والكم (عاما أو خاصا) والملمح الأول يتحقق من خلال بناء يقابل «اللعبة» في التحليل السابق والملمح لثاني يحقق بناء يقابل «الخطاب» ويجرى التحليل كما لو أن المنطق كان يعتبر أن مهمة العبارة هي فقط الإجابة على سؤالي ملائمين

١- هل الإسناد موجب أو سالب؟

٢ هل هو متصل بالكل أو بالجزء؟ وهذا السؤال متلازمان وهما كما

سنرى يمتسان النعة في بنائها العميق

هذان للمحان ، الكم والكيف ، عندم يتعوران على العبارة يمكن أن

يقدم أربعة ألوان من القضيي

أ- عام موجب : كل س هو ص

ب- عام منفي : ليس هناك س هو ص .

ج- خاص موجب بعض س هو ص .

د- خاص منفي بعض س ليس ص

والى هذه الأنواع يضاف النوع المسمى «المفرد» وهو متضمن داخل «العم» لأن «موضوعه من حلال كونه مفردا هو بالضرورة منضور إليه من جميع أجزائه»^(١) .

وقضية «الخاص» من وجهة نظريا لا تثير مشكلة، فهي هي لواقع محددة ضمما وهما يكمن للمح التعريفى لها ، فهي لا تحسب المسند إلا إلى جزء من مسند إليه منطقي ، والمسند إليه إذن يبدو كما لو كان عاما للمقال مقسما إلى جزئين يتعلق الإسناد بواحد منهما فقط ، ويبقى الجزء الآخر «التكميلي» في حالة استعداد لكي يطبق عليه الإسناد المقابل ، وهي مكاسة قننها المنطق القديم ، والجزءان في الواقع يتقابلان كأنهما «شبه متناقضين» وهما لا يمكن أن يكونا معا ز نفس وإنما يمكن أن يكونا معا حقيقيين ، وإذا كان أحدهما موجبا فإن الآخر يمكن أن يكون موجبا أيضا بطريقة أخرى أو أن يكون منفيا ، وعندما نقول «بعض الناس

(١) logique de port- Royal p 115 ونفس الرأي سدي به لبيس عندما يقول من حيث الشكل

سجوي لقضايا «المفردة» تحت قضايا «العم» in XVII,8 nouveaux essais

« العام » لكن ما هو الموقف بالنسبة لعمق البناء؟ ولننظر مثلاً إلى قضية مثل
كل الرجال المتزوجين يحلمون بالعزوبة .

نحن هنا مع قضية عامة، مادام المسند إليه يحمل صيغة العموم «كل»
وإذا أُحْدِثنا في الاعتبار سطح الشكل فقط ، فإن المسند هنا ينطبق على
كل امتدادات المسند ، لكن في حمة كهذه يقع فيها المسند اسماً موصوفاً
تتبرقضي « الكم » مشكلة، فمن الواضح أن المسند « يحلمون بالعزوبة » ليس
موجهاً إلى كل الرجال حتى العرب، لكن فقط للمتزوجين منهم ، فالمسند
المنطقي منبمير من المسند البحي ، فالصفة هنا أدت وصيغة محددة، لقد
قسمت صيغة الاسم الموصوف إلى طبقتين داخبتين ، لرجال المتزوجون من
باحية و لعرب من باحية ثانية ، والصفة هنا عملت باعتبارها « عدداً »
« حلب » وهي فكرة كان قد شرحها بوصوح مناطق حمّة
« لب اسكي » port- Royal

هذه الفكرة لتحديد أو لتحريّة لفكرة لعامة يمكن أن نم بطريقتين
لأول من خلال فكرة أخرى مميزة أو محددة تلحق بها ، كما يحدث عندما
صنف إلى الفكرة لعامة للمثلث فكرة الراوية المستقيمه مما يحدد فكرة
لمثلث العامة في صدر واحد هو لمثلث القئم الزاوية و لطريقة لثابة تتم
فقط من خلال إلحاق لفكرة عبر مميزة وغير محددة إلى الحرء كما لو
قلنا « بعض المثلثات » وفي هذه الحالة يقال إن المصطلح لمشترك أصبح
خاص ، لأنه لم يعد يصدق إلا على جزء من المسند إليه ، دون أن يحدد مع
ذلك أي جزء من حصر المصطلح فيه ' نحن نرى أنه نير « لمثلث القائم
الزاوية » و « بعض المثلثات » يوجد تعادل تام، ويور شك فإن المصطلح
الأول محدد والثاني غير محدد فالمثلث القئم الراوية « يتطابق مع المسند »
في حين أن « بعض المثلثات » ليس كذلك ، لكن إذا نظرنا من وجهة نظر

1) logique p 88

العديدية المنطقية فإن الفرق لا غ

مدرسة النحو التحويلي من جانبها ، تميز بين نوعين من المتعلقات أحدهما «تفسيرى» وهو يفصل عن الاسم بوقفة ، والثانى «تحديدي»* لا يفصل بين وبين الاسم ، و«المعدل» هو ثمرة تحول يتم من خلاله عدم التركيز على الجزء الأول فى حين يتحقق هذا الملمح بالنسبة للجزء الثانى فى النعت^(١)، ومن هنا فإنه يمكن أن تعد جملة

كل الرجال المتزوجين يحلمون بالعزوبة

كما لو كانت انعطافة تمت من خلال التحويل العام لحملتين

١ . بعض الرجال متزوجون

٢ . كلهم يحلم بالعزوبة

إن الملمح الخاص يعود للظهور من خلال «الساء العميق النحوي» للبناء لعدم

إن «كلهم» هنا نسبية ، فهى كل من بعض ، والتقابل إذن قدس للتحقق، هبدا من الطبقة التكميلية «الرجال غير المتزوجين» يمكن أن يؤكد إما أنهم يحلمون بالعزوبة أو أنهم لا يحلمون بها ، والتركيب النعنى يقدم تحليلا مفصلا، وعالم الخطاب يتجسد هنا من خلال الصيغة اللعوية للمسند إليه (الرجال) الذى يصيف إليهم الصيغة المنطقية لمسند إليه ، صفة هى (الرجال المتزوجون)

(*) سكر هد بوظائف النعت هي الصور العربي حيث يراد منه عند لسان العرب توصيح معرفة وتحسد انكرة «المرحم»

(١) اعترف تشومسكى بعدم النمايق بين تحليله وتحليل ماسطقة «ساب اسكي» في هذه النقطة انظر languistiqueCartesienne p. 6

وعلينا هنا أن نوضح أن هذا «البناء التحتي» يوجد في كل أشكال
الجميل فهو يتحقق مثلاً عندما نقول

كل الوزراء استقالوا

فلا يتعلق الأمر بالضرورة بكل الوزراء على الإطلاق ، وإنما بقسم
منهم ، هم وزراء حكومة معينة ، والمرجع الذي يتم الرجوع إليه هنا ، هو
السياق اللفظي أو سياق الموقف ، ووظيفة «ال» التعريفية هنا هي الرجوع
إلى هذا السياق^(*) ونحن نعلم أنها تؤدي وظيفتها هنا «كبديل» على
الطريقة التي تعمل بها الضمائر كجزء لعوى Segment داخلي أو خارجي
من عنصر غير لعوي⁽¹⁾ ، ويتم هنا مرة أخرى إضفاء الصفة الكلية على جزء
من الخطاب يستقر هذه المرة خارج العبارة ، لكن هل ينتمي هذا النمط إلى
نفس نمط البناء في مثل عبارات «الإنسان فان» أو «ينوب الزئبق في
درجة حرارة ٤٤°»

إن عبارات كهذه يلتقي به نادراً في اللغة الجارية ، إنها تنور في
منطقة تبدو حكراً على أنماط معينة من الخطاب التعليمي والحكمي (العلوم
والفلسفة ، إلخ) لكن ما دامت موجودة ، فهي تثير مشكلة فالمسند إليه هنا
ينظر إليه في كليته نور تحديد لطبقة معينة فالواقع أن كل إنسان فان ،
وليس طبقة معينة من الإنسان ، ومع ذلك فهناك شيء يستحق الملاحظة
وهو الظهور غير المناسب فيما يبدو لـ «ال» التعريفية^(x) ، والمنطق القديم

*. يسير لنحو لغوي ، أي أن من وظيفة «ال» تعريفية وطبقة «البناء» هي لإشارة إلى شيء معهود كـ
مفرد ، هتم اسحق مشرح «لكتاب» أي كتاب سنويه ، و«المسند» أي شرب الخ «سرجم»

(1) D ubois. Grammaire structurale du Francais Le nom et le prenom p 148

(x) هناك حيلامات بين «نواب» تعريف والتكرار في العربية والفريسية ، مواضيع اسحق مهمما ، ومن
هذا فقد حاولنا م مكر أن يصبح سياق المعنى من خلال تركيب لغوي بالسرحة لأوبي ،
لنوبي الترجمة هده «المرجم»

لم يكن يستخدمها، كان يقول «كل إنسان» وليس «كل الأناسي» لكن هذه الصيغة أكثر طبيعية، وعبرة «الإنسان» فإن تعادل «كل إنسان» ومن هذه الزاوية أداة التعريف يمكن أن تقابل «أداة التكرير» من وجهة نظر واحدة هي «العديدية المنطقية» فه «الأناسي» هي كل الأناسي في مقابل «أناسي» التي تساوي «بعض لأناسي» وهنا يظهر ما يسمى بالاستخدام العام لأداة التعريف ولكننا يمكن أن نتساءل إن كانت الأداة قد فقدت قيمتها النحوية التي تُشربا إليها من قبل، ولترك الكلام هذا لفندلير s vandler «تحليما أداة التعريف دائمة إلى حملة موحودة أو متضمنة وعدم تكون متضمنة فنحن أمام ظاهرة «اندماج» تؤدي وظيفتها من خلال نمط معين أو تدخل في دائرة العام»⁽¹⁾ والنمط الثاني «المنصم» يسمح لنا أن نرى الصيغة المحتصرة في مثل قولك «المر بعيش داخل المغارات» حيث تتضمن عبارة كهذه لوبا من الاندماج تحسبا إلى «الحيوان» (الذي هو المر) بعيش داخل المغارات «وحيث تتمحى الفواصل الدقيقة بين حلقات السلسلة، وتبدو مرة أخرى النية المحصورة للأجزاء اللعوية النعتية فالنمر هو «كل نمر» لكن «كل» ليست «كل الحر» فطبقة النمر، تحيلنا من خلال «أل» إلى طبقة «الحيوان» الذي تنتمي إليه وابن الطبقة العميقة هي ليست إلا طبقة خاصة، فإذا كان لمر هو بعض الحيوانات «لصارية» فإن هذا يحصر المسد إليه في جزء خاص من الحيوانات، والحيوانات «غير النمر» تظل ماثلة من خلال النعي «غير الضارية»

إن نفس التحيل يمكن أن يطبق على الجمل التي نسمى بالحمل المفردة «والتي يعود المسد إليه فيها إلى شيء واحد، ولبعة تعرف بمطين مميزين من المراجع لهذا اللون، أسماء لذوات من ناحية، والوصف

(1) Adjectives and nominalisations p 15

من ناحية أخرى «سقراط أو أستاذ أفلاطون» وتحت النمط الثاني نحدد الشريحة النعتية ، مع فارق واحد ، هو أن عنصر التصنيف الداخلي عنصر وحيد ، يتعلق بمسند إليه إضافي وفيما يتصل بأسماء الذوات فإن الفرنسية تعرف نمطين منها، أحدهما يخلو من أداة التعريف «بيير» والثاني يقترن بها « الشبكة » ويلتقى التقسيم مع تقسيم الذوات إلى حية وغير حية* مع بعض الاستثناءات مثل «باريس» وفي الحالة الثانية فإن أداة التعريف تؤدي وظيفتها المكررة العادية ، وترسلنا إلى شيء متضمن ، وفي الفرنسية يمكن أن تستجيب أداة التعريف لمثل هذا التلويل ، والدليل أننا عندما نتحدث عن إقليم نورماندي نقول Le Normandie وأداة التعريف هنا لا تتوافق مع الاسم ، ولكن مع كلمة متضمنه أخرى (سفينة نورماندي)^(١) هل يمكن أن يطبق نفس الانعطافة ، على أسماء ذوات خالية من أداة التعريف مثل «باريس» فنقول

باريس — (ال) مدينة التي تسمى باريس

وبجعل أداة التعريف ذاتها هي المتضمنة هذه المرة ؟ إن بعض الاستخدامات يبدو أنها تسمح بذلك [في اللغة الفرنسية] مثل ظهور أداة التعريف أمام سم الجنس الجمعي (البيتلز) أو أمام اسم مصحوب بصفة مثل^(٢) روما القديمة La Rome antique أو الفتى هيجل Le jeun Hegel حيث تتفق أداة التعريف [تذكيرا أو تأنيثا] مع اسم المذات المتضمن، مما

(*) توجد تقسيمات مشابهة في العربية لأسماء ذوات غير مقترنة بأداة التعريف مثل «محمد» وأخرى مقترنة بها لكن هذه الأخيرة ليس من الضروري أن تقتصر على ذوات غير الحية، فقد يدخل فيها ما يسمى بالعلم المنقول « في لعربية مثل «الحارث» و« سجار» أسماء لذوات لكنها كانت صفات ثم نقلت إلى العلمية أو يطلق علي غير أحياء مثل «الشبكة» «المترجم»

(1) cf Dubois Ouvrage cite p.78

(**) يختلف وضع الصفة بالنسبة للموصوف في العربية عنها في الفرنسية ، فبينما هي تالية دائماً في العربية فهي في الفرنسية تتأخر أحياء مثل المثال الأول وتقدم أحياء أخرى مثل المثال الثاني وهي الحالة الأخيرة يمكن ترجمه لمثال محتقضا بحصنصه على عكس الأولي « مترجم»

جعلها مؤبنة في المثال الأول ومذكرة في الثاني، وهذه الأمثلة تراجع الوظيفة التحديدية لأداة التعريف ، فروما القديمة تقابلها روما الحديثة والفتى هيجل يقابله الرجل هيجل ، فالشيء الواحد منظورا إليه من خلال أبعاده الزمنية، يعامل كما لو كان مجموعة تشكل اللحظات الزمانية عناصرها .

من الممكن أن نعد بين الجمل « المفردة » مجمل الجمل التي لها أفعال محددة ، فمن خواص بعض اللغات ضرورة ملاحظة زمن المسند إليه ، ومع أن هذه الخاصية يتم تحييدها في عبارات مثل « النباتات تعيش » أو « سقراط فيلسوف » حيث لا يمثل المعنى النحوي للفعل المضارع* هنا قيمة دلالية حيث لا يوجد دلالية عنصر الزمن في مثل هذه التراكيب ، ولكن من حيث أن الملصق الزمني يرجع إلى زمن محدد فنحن أمام جملة « مفردة » هي قولك « بيير كن متعبا » لدينا مرجع مزبوج ، فنحن نرجع إلى بيير من ناحية وإلى « الماضي » من ناحية ثانية ، وهو ما يمكن أن يؤول على أنه تجزئة للمسند إليه « بيير » له قسمان ، بيير الماضي ، بيير - غير الماضي ، والأول منهما فقط هو الذي يتصل بالمسند إليه في هذه الحالة ، والصفة النعتية يمكن أن تعود للظهور مرة أخرى ، ولنلاحظ التوازن بين هاتين الصفتين

١- في الزمن الماضي كان الفرنسيون فقراء

٢- فرنسيو الزمن الماضي كانوا فقراء

حيث يعمل الظرف (في الزمن الماضي) كما لو كان صفة تحديد تجعل الطبقة الصغرى Sous - classe للفرنسيين الذين كانوا يعيشون قديما تندرج تحت الطبقة الجامعة للفرنسيين بعامة ، في المثال الأول تنبؤ أداة التعريف « عامة » وفي المثال الثاني تنبؤ « خاصة » لكن الفرق ليس إلا

(*) يوجد الفعل لصارع في المثال الثاني « سقراط فيلسوف » ممثلا هي معن الكبيرة Socrate est philo وهو لا يظهر في الترجمة بالطبع ، المترجم .

سحب ، فإداة التعريف تحتفظ دائما بقيمتها التخصصية ، هذا التثويل يسمح في الواقع لذ بلون من التعميم الهام ما دام « يوحد » بين لوني الاستعمال اللذين يبدوان في الظاهر متمايزين ، « التعميم » و « التخصص » لأداة التعريف

لكن هذا الازدواج المعنوي لا يوحد دائما في الفرنسية ، فعندما تدخل أداة التعريف إلى الأسلوب ، فهي تدخل تحت عنوان « إشرى » أي أنها تملك قيمة تخصصية بديهية « فمن أقدم عصور الفرنسية كانت أداة التعريف تشير إلى أن وجود الاسم محدد بموضوعات معينة أو بأفكار معينة إما أن تكون مشتركة أو محددة بطريقة معينة ⁽¹⁾ ، وبدءاً من عصر النهضة بصفة عامة بدأت أداة التعريف يدخل استخدامها مجال التعميم وتعرف الاستخدام المربوج للمعنى ، وإذا كان الاستخدام العام يجعل أداة التعريف بديلاً عن كلمة متضمنة ، فإن المعنيين لم يعودوا إلا معنى واحداً وهي الحالتين فإن أداة التعريف تحتفظ بخصوصيتها الأصلية ، والفرق الوحيد يأتي من أنه في حالة استخدامها للدلالة على الخصوص نحيلنا إلى « الخطاب » وفي حالة استخدامها للدلالة على العموم نحيلنا إلى « اللغة » وهي شاهدة بهذا على وجود تشاكل بين بناء معجم الكلمات وبدء منطق لأحناس والأنواع ، وتلك حقيقة انتهت من تأكيدها قريبا تحارب الدراسات النفسية اللغوية والربط بين كل مصطلح لغوي في اللغة ومصطلح آخر يحتويه ، يتمش من خلال تحررة الداعي ، فعندما يكون لمثير في الواقع « اسما » فإن لمقبس الرمي لرد الفعل بظهر أن أسرع الإجابات تتكون من ألفاظ ننمي إلى ما يسمى بالجنس الشامل ⁽²⁾ superordonne (على نمط كرنف حصروا) ⁽³⁾

(1) f Brunot Histoire de la langue française t 1 p 273

(2) cf Fraisse et piaget ouvrage cite p 110

³ ي انه قد كان المثير نوعا مثل كرنف ، فمن رد الفعل لسريع ستكون الجنس الذي سمي إليه مثل لخصروا

ولنحبر الآن إلى الشكل القوي أي إلى المبدأ الرئيسي للقيص بمعناه الحقيقي والمنطق الكلاسيكي كما رأينا لا يقبل من بين أشكال /المتعارصات الخاصة، العلاقة الداخلة تحت المناقضة ، ومن الجدير بالذكر أن المنطق الهندي لا يعرف إلا ثلاثة أنماط للجملة ، نمطن منها شائعان [وهما النفي والاثبات] والثالث خاص وهو يعني «بعض الشيء» ولكن ليس جميعه» أي أنه يعادل «البعض فقط» وليس «البعض على الأقل» وهي هذا النمط الأخير يقر المنطق الحديث بعض أنماط العموض التي أشار لها ج بن كينس⁽¹⁾ Kenyes (ولقد عارض جيسبرش بحزم هذا النوع من الاستخدام وقابل المفكر المنطقي ر بلانش Blanche بين «المنطق الشكلي» الذي قام من أجل غاية واحدة هي الحجة العقلية ، و«المنطق الطبيعي» الذي يتحقق فقط داخل اللغة ، وقال «هي كل اللغات الكبرى في حضاراتنا الغربية ، وأيضاً هي الاستخدامات العادية للغة، تحمل كلمة «بعض» الفرنسية Queique التي تقابل كلمة Aliquis اللاتينية معني محدد وواقعياً ، نون أن تفقد سميتها» الإيحائية» وهي تعطي على الإجمال الإحساس الذي يقابل «كل» tous⁽²⁾ وهو ما يؤكد حدسنا اللغوي ولنفترض أننا قرأنا في عنوان حريدة عنواناً مثل «قطار باريس - روما - خرج عن القضبان ، بعض المسافرين قتلوا سوف نفهم بالطبع أن «بعض المسافرين لم يقتلوا» وليس من الممكن أن نفهم أن «جميعهم يمكن أن يكونوا قد نجوا»

وقد رأي أحد علماء النفس أن من المفيد طرح المشكلة للتحربة فتعطي صنعة من الطلاب مجموعة من العبارات ، وسألهم إن كانوا قد خرجوا بمفاهيم محددة أو غير محددة وتشكلت العبارات في أربع مجموعات ، هذه واحدة منها

(1) Formal logic 4ed. p. 206.

(2) structures intellectuelles p 17 et ducrot (dire et ne pas dire p 134 sq et la preuve et le dire p 274.

«بعض الأوكسيدات موصله» هل يفهم منها أن «الأوكسيدات الأخرى ليست موصله»

أو «الأوكسيدات الأخرى يمكن أن تكون موصله أيضاً» ؟

والسيجة أن [١٦٦ حبة ضد ٢٥] كانت في صالح الإجابة المحددة الأولى^(١) وكن يمكن أن تكون النتيجة نور شك أكثر تحديداً مع صيغة النفي، إذ كيف يمكن الاعتقاد بأنه إذا أكدنا أن «بعض الأوكسيدات ليست موصله» أن النفي لا ينطبق علي أيها ، أو هي مقابل أن «بعض المساهرين لم يقتلوا» أن أب منهم لم يفقد الحياة؟ ولدي يطبق علي الحممة «الحصاة» ينصو علي لجممة المفردة» ولقد ذكر أحد الذين كنوا عن حياة بروسست(هـ) بانتر (H painter) أنه قال ذات يوم موجهها عباراته للبارونة حوفينال «عبدك تفحصان بإحساس محملي هذا لساء» فردت عليه البارونة «لست عني لإطلاق رفيقاً و لأمسست لأخرى» ومن يحهل أنه ليس من الرفة عندما تكون في محصر سبتين أن تطرى حمال إحداهما فقط ؟ وإذا تكررت لأخرى، هل يفيد أن تحتمي وراء المنطق الكلاسيكي لكي تزعم أنه لم تقل عنها عكس ما قلت للأولي، والمنطق الصيغي سوف يعطي الحق للمرأة المكذبة، فإن تصمت في حالة كهذه معناه أنك تقول ضمناً عكس ما نطقت به وبالسنة للحرر» لعمة فإن لتحررة اليومية شاهدة مرة أخرى لصالح التفسيرات المحددة فالذي يؤكد أن «لرأة ليست مندعة» إنما هو بالطبع معصب للدكورة بحل الإبداع وهما علي لرجال ، وحقيقة أن الحممة «لعامة» لها لوب من النفي

كل س هو ص ويقابلها شكلان في وقت واحد

لأحد من س هو ص

بعض س ليس ص

(١) p. ١٢٥ in fraisse et praget ouvrage cité p. ١٢٥

والرجل المنعصب في الحملة السابقة يمكن أن أن يعني ضمناً ما
«كل الرجل مدعور» أو أن «بعضهم مدعور» وليس فمبدأ النقيض ، أنه
نعرف شكلاً صعباً وشكلاً قوياً ، وفي المثال الذي أوردها ، يبدو شكلاً
لضعيف أكثر احتمالاً ، ولتفسير الطبيعي لأشبه هو لتفسير الدالي
السبب بادر ، ما يكن مدعوت ، والرجال عاباً مدعور ، وفي الحالتين فإن
الاستثناة يؤكد القاعدة ، ويمكن من ناحية أخرى أن يلاحظ أن حملة
«العامة» من مصطلح الرجل هم ص «يعني يس» كل «لرجال ، لكن «العامة
العظمى منهم» لكن لأهمية لما تراه ، وفي لحاظين بشكل صمد بالضرورة
، والمند بظهر حتى بصريفة ذهنية مع الكبدات ذات الطابع العصري
ولتفسير ص أن حملة «لروح كسالي» لا تعتبر سبب إلا إذا كان المسد لا
ينطبق على البصر ، فإن أحد لا يشعر به حرج من سبب موجه إلي
الرجال بعمامة ، ويمكن هنا أن نعطي أمثلة كثيرة للنؤولات المحددة لحمل
لعامة وأن تؤكد من ثم لتثبته لدي أشرباً إليه بين الحمر بعمامة و حمل
لخاصة

بهي أن تتبعل ما الأساس الذي يبنى عليه مثل هذا لتفسير ، لما لا
يعترض بساطة أنه لم يقل شيئاً إطلاقاً عن لأشياء التي لم يسمها
وهذه المشكلة في الواقع مزبوحة ، فمن ينبغي أن سبي «المحدود» به
علي «المحدد» ومادام المحدود لا يمكن أن يتم إلا بطلاقاً من المحدود به
فبه ينبغي أن يطرح مشكلة أساسيات المحدوديه د بها لكن قبل أن يسرع
في هذا ينبغي أن يلاحظ أن هذه مهمة ربما تتأني بصريها ، فإذا كان مسموح
للملاءمة للفرق بين لشعر / اللاشعر يرنكر عي مبدأ رئيسي هو مبدأ
النقيض ، كما سيحاول أن يظهر ذلك ، فإنه يفي التطبيق التحريبي سدر
كيف ترتكر النظرية علي الواقع

لعبور من «نقص الشيء على الأقل» إلى «نقص شيء» فقط يرتكر فيما يبدو على الحدث لندني فأنحد الفروق الرئيسية بين المنطق واللغة يكمن هه هالمنطق لا يعتد إلا بالمنطوق على حين أن اللغة تصنع هي الاعتبار عنصرين متميزين ههههه المنطوق من ناحية وهو ما قيل ، ومن ناحية ثانية هههه «البيان» Enonciation حدث القول والبيان يحصع لعدة قواعد خاصة يمكن أن نسميها «أدبيات الكلام»^١ و «علاقات الحوار الصميمة»^٢ ، وأسباب الكلام بنحوي على «قانون الشمولية» لذي بقصي بئ «يعطي المتكلم حول الموضوع لذي يتحدث عنه أقوى المعلومات لتي يمكنها والتي تكون سور هه فائدة لأن تستحوذ على اهتمام المستقر»^٣ ، وأما علاقات لحوار الصميمة هه هي تفترض «أساسيات للمشاركة» قابلة لأن نعطي لمعلومات ملائمة ، فدا حدد المتكلم تأكده هه إصدر «نقص شيء» فدا لان التأكيد لا يطبق على «كل» لدا بقول ب «نقص فصول هه الكتاب مهمه» إدا كانت كلها كذلك^٤ إلا إدا كان الذي قال العدره لم يقرأ الكتاب كله لكن هه هه حالة ، ينبغي أن حدد ويصيف إلى عبارته «بعليف» مثل «لكنني حقيقة لم أقرأه كله» ، وهو لا يمكن أن يعي من تأكيد عدم معرفته الحرية إلا إدا كانت هه العدمية معلومة من الحاطب ، والوقع أيد عدم تفكر حدد أن كل تأكيد هو تحديد ، لكن الفرق يكمن هه الحال السيماسيكي الذي نتجه إليه التركيب ، هه هه حالة ينصب على أدات «وهي أحرى ينصب على «المعرفة» على الجانب الموضوعي أو الداني والقاعدة تقصي هه حالة الثانية أن يتجسد المصح «لذتي» في شكل تعبري لكن تطوير هه النقطة الآن سوف يذهب سا بعيدا

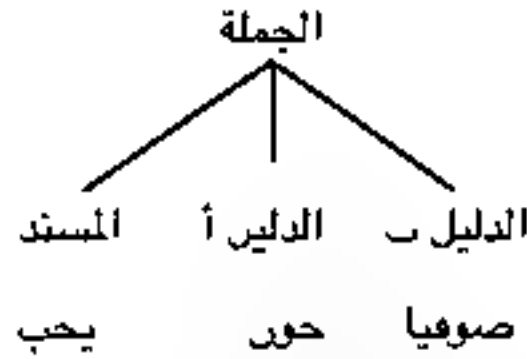
(1, O. Ducrot dit et ne pas dire 972

(2, H. p. Grice Logic and Conversation.

(3, O. Ducrot. Ouvrage cite p 134.

إن مبدأ النقيض ليس إلا تقوية لمبدأ المحبودية ، ذلك لأنه انطلاقاً من تحديد الملفوظ للإسناد يفسر المتلقي هذه المحبودية علي أنها لوزن من الحصر، وإذن فإن هذا المبدأ هو الذي يشكل « نواة النمودح » فلكي يلعب النفي دوره يكفي أن يتم تحسيده، والسؤال الذي يطرح إذن هو ما الضرورة التي يركز عليها مبدأ المحبودية ؟ إذا كان معني أن نتكلم هو أن ننقل التجربة إلي الآخرين فلم لا ينقل المتكلم ببساطة مجمل هذه التجربة ؟ والإحالة في إطار التحليل السابق ، تبدو واضحة ، إنه التركيب النحوي للعبارة الذي يحمل مسئولية التحديد، إن العبارة تنسب على المستوي النحوي من مسند إليه سمي ومن مسند فعلي ، وتلك هي القاعدة الأولى في النحو الوصفي، وقد رأينا أن الفعل من خلال شكله المزوج المثبت والمعني هو الذي يرود اللغة بإمكانية التعبير « العامة » عن التقابل، لكن في مستوي « الخطاب » فإن المسند إليه الإسمي هو الذي يجعل تجسيد هذا التقابل ممكن ، والسمط لزماني للفعل كما رأينا يؤدي نفس الوظيفة لكنه بما أنه من السهل تحييده من ناحية ومن ناحية، أخري فهو من الحائز السيمانتكي قابل لأن يستوعبه المسند إليه ، فإذن يمكن أن نحصر التجربة (هي المسند إليه) بـ منطق الإسناد، كما سذكر، يختزل أجزاء الخطاب في قسمين هما الوظيفة أو المسند والدليل (l'argument) أو المسند إليه إن الوظيفة الافتراضية هي نواه كل جملة، ومصطلحات اللغة تتوزع تبعاً لأهلينها للقيام بدور « الوظيفة » (F) أو « الدليل » (X) والنتائج الأخيرة للسيمانتكية الوصفية تلنقي مع هذا التحليل وكل العلاقات النحوية تختزل في علاقة واحدة هي علاقة المسند / المسند إليه

إن جملة مثل «جون يحب صوفي» لا تحلل على طريقة مسند / مسند إليه / مكمل لكن علي طريقة ، مسند وحد له «مكان» ووظيفتان أو دليلان، ويمكن توصيح ذلك على النحو التالي



ليس هناك إذن إلا وظيفتان أو ثنتان من عمليات المنطق - السيميائيكي هما « لوصفية » و « المرجعية »^١ ، والأولي تتعلق بالمسند والثانية بالمسند إليه وينلزم مع هذا ، أن تتجمع الطبقات النحوية أو أجزاء الخطاب في نمطين ، نمط صالح لأن يؤدي الوظيفة « لوصفية » ، مثل الأفعال و الصفات التي تحمل ملمح إرادى خالصا ، إنها تميز بين مجالات أو كيفيات محددة فهي غير قابلة للامتداد ، إن كلمة « أخضر » لا تعني طبقة لأشياء الحصراء ولكنها تعني « الخضرة » أي معني خالص يظل مطابقا لداته من خلال تنوع الأشياء التي ينصل بها كمرجع^٢

إن سم ذات مثل «سقراط» لا يصف ، إنه يكتفي بأن «يرجع» أي أن يشير إلى أي جزء من الحرية ينطبق عليه الوصف الاسادي ومن هذه لراوية فهو لا يستطيع أن يؤدي إلا وظيفة المسند إليه ، أما الاسم الذي يسمى الاسم «المشترك» فإنه إذا كان يمكن أن يؤدي وظيفة المسند أو المسند إليه ، ذلك لأنه ليس مصطلحا بسيطا لكنه يتكون في الواقع من جملة مخزلة، وهكذا فإن مصطلحا مثل «المؤرخ»^٣ يحلل على أنه «دليل» يحتوي

١) سعد لمصحات ب ه سترابوس p ٩٩ les individus

٢) ينبغي السيميائية معاصرة هي مع تحليلات أملاطون وأصب تحليلات لحداه ليهود التي تصف الكلمات تبعا لأهيتها الوظيفية قالعمر مسند والاسم مسند به، نظر- Lyons L n guistique generale p12

٣) المصطلح في الأصل هو عالم الأنثروبولوجيا anthropologue وقد استبدت به كلمة لورج لسهولة حركتها مع مصبغة العربية ولأن المقصود ليس معني الكلمة وإنما صيغة ، سم لعاقل « مترجم »

في وقت واحد مسنداً إليه ومستنداً ومن هنا فإنه وحده يملك في وقت واحد الاستيعاب والامتداد، ومصطلح مثل «الرجال» هو طبقة من طبقات «الدليل» بالقياس إلى إنساني، ومن هذه الزاوية فهو بصفه انساني وهو في نفس الوقت مرجع لها، وعبرة مثل «الرجال قديون» تحمل وصف مزدوجاً، فالرجال (الأدلة) الدين هم إنسانيون هم أيضاً فانون، ولوصف الأول يفترض أن يكون معروهاً لدى المتلقي ومن هنا فإنه قيل «مدمجاً» ومن الشائع أن نسند إلى المرحعية وطيفة الاندماج، لكن هذه الوظيفة وظيفة «ثانية» بالقياس إلى «المحدودية» وهي في الواقع قائمة للتحييد

وفي حمل مثل طرق الباب أو بعض الناس قد لي أو حدث شيء أو يحدث هذا أحياناً، محد «مراحم» كثرة غير مدمجة ولا منصبة فئات لفعل في «طرق الباب» لا يجب عن السؤال «من؟» لكنه يحدد الإسناد في هذا الجانب من التحرية الذي يشار له بهذه لصيغة، وأيضاً فإن «أحياناً» لا تقول لن مني حدث ولكنها تحدد المرحع بهذا التعبير بجانب من لمرن، فالوظيفة الأولية إدس للمسند إليه ليست هي أن تقول علي أي جزء من التجربة يطبق المسند، لكن أن تشير أولاً إلى أنها لا تنطبق إلا على جزء من هذه التجربة، وخلاصة القول أن «المحدودية» ومن ثم «النهى» على أثرها تركز على دعامة واحدة هي الضرورة التركيبية التي تلمر المتحدث بأن يحمر لمسند إلى مسند إليه إسمي

يمكن الآن أن نتساءل ماذا ينبغي للمسند إليه الإسمي ضرورة أن يعلق بحاجب واحد فقط من التجربة ألا يمكن حمل المسند إلى مسند إليه يشير إلى مجمل التحرية، إلى عالم الطاهرة في كليته؟ لقد رأينا أن كل مصلح اسمي يسجل بالضرورة داخل دائرة مصطلح آخر شمولي، لا يشير إلا إلى جزء منه لكن إذا صعدت هي درجات المصطلح لا يمكن أن يصعد إلى مصطلح نهائي إلى طبقة لكل الصفات تحتويها جميعاً ولا تصير

هي دورها محتواة داخل أخرى ؟ إن من ملاحظ أنه لا توجد في الفرنسية كلمة يمكن أن تعد أصلاً أخيراً شاملاً لكل لأسماء طبقه لكل الصفات لكن ألا يمكن التعبير عن فكرة لأصل الأخير بجملة مثل كل س هي ص ؟

ننظر هذا لسؤال معناه أن نتساءل ما المعدل السيميائي لمرس الذي يرمز في المنطق إلى «الدليل» بصفة عامة ، إن لمناطقة بترحمون هذا «مصطلح عادة بكلمة مثل «موضوع» أو «فرد» لكن ما هو لفرد ؟ من خلال تعريفه ليس هناك محال يمكن أن يخصص له فكل لمجالات في الواقع إسادية ، و«الدليل» دور كل إسادة ، به الدعامة الإلزامية لكل وصف ولا يمكن أن يكون هو نفسه موضوعها ، وهو يتشكل بالضرورة عني أنه «صفر» سيميائي مطلق لكن ما الكائن الذي يملك الوحد نور جوهر ؟ فقط المكان - لرمز نستطيع فيما يبدو أن نحيط على هذا ، وب روسل B Russel و ه ريشنباش H Reichenbach يتفق في هذه النقطة «يقول روسل ، نحن نعطي أسماء لوت لبعض جزئيات المكان الرمان المستمرة² » أم تعريف ريشنباش ، هو «كامل» شيء ما يحتل حراً مستمر ومحدود من الممكن ولرمان³ لقد أضاف إلى فكرة لرمز والمكان فكرة شيء ما «يملأ الرمان والمكان ، ومن هنا فيبغى الاعتراف دور شك بهذا «الجوهر» الذي شنت منه لكلمة دلالة عني الاسم Substantif. لكن ما دام لجوهر من خلال تعريفه ينبغي أن يكون مختلفاً عن مجالاته فهو من الدخبة السيميائية حواء ، ومن المستحيل هي النهاية أن نميز بينه وبين ما يملؤه ، ولقد أضاف التعريف الثاني بالقياس إلى الأول كلمة «محدود»

(١) حتى مصطلح سيميائي حد ما هذا «جوهراً» لا نستطيع أن نحدد هذا دور ما دام يعطي فقط لأسماء انقصة للفرد ، وأقرب معادلته في الفرنسية لحياء بيومية «شيء» «موضوع» ألقاظ دت محالات تطبيقاً أكثر صيغاً Lyons Elements de semantique- p 241

(2) Signification et Verite 45

(3) Elements of symbolic logic p 266

وهي أكثر أهمية ، لماذا لا يستطيع الفرد أن يحتل إلا جزءاً محدوداً من
لرمان والمكان ؟

إن الإجابة توحد نور شت في ساء الظاهرة المكانية الرمائية داته ،
فالمكان لا يمكن أن يتصور باعتباره كلاً منتهياً ، لأن كل مكان لا يصح
للتجسد إلا من خلال مكان حر ، ونفس الظاهرة بالنسبة للزمان ، وهذا
تقابلنا مشكلة التناقضات الكائنية ، فلأن كل حرية هي رماية مكانية فهي
قاسية للانقسام ولأن كل اسم له مرجعية مكانية - زمانية فإنه لا يمكن أن
يتجسد إلا إذا تجسد ضده في نفس لوقت ، فاسم « بدير » يشير إلى
حرثيات الزمان المكان التي تدعى « بدير » و « الإنسان » يشير إلى مجمل
حرثيات الزمان والمكان التي هي إنسانية ، ومن هنا فإن « بدير » يتضمن
بالضرورة جزءاً آخر من المكان - الزمان هو ما ليس « بدير » و « الإنسان »
يتضمن مجمل حرثيات أخرى هي ما ليست إنسانية ، وعلى العكس من ذلك
فإن « المسد » لا يتضمن شيئاً كهذا على الإطلاق فكلمة « حار » ليست مرجعيتها
الباشرة المكان الزمان ويمكن إذن أن يطبق نور تناقضات على كل ما
هو « حار » في المكان الزمان إذن هو الذي يشكل أساسية مبدأ المقيض «
فمصطلحان متقابلان ، يمكن أيضاً أن يكونا محسوسين إذا ، وإذا فقط ،
وحده كمتسدين إلى حرثين محتلين من حيث المكان والزمان^١ ، فالمكان
الزمان هو وحده الذي يملك قدرة رفع التناقض ، فإذن (ص) لا
سنبعد (ص-) إلا إذا كان المسدان موجهين إلى نفس المنطق المكانية
الرمائية ، إنها تصمم في الحالة المقابلة ، ولهذا فإنه يمكن أن تناقض أن
تسد (ص) و (ص-) إلى عالم واحد من عوالم الخطاب إذا فترضنا أن
سي المثال على النحو التالي

إذا كنت جملة « بعض لرجال أشرار » تتضمن « بعض لرجال أشرار »

١ لقد تم الاهتمام بالعلاقة اللغوية بين مكان والمنطق التصنيفي منذ زمن بعيد ، والعلاقة المنطقية
التي تستمر على المنطق التصنيفي هي مشابهة للعلاقة مكانية بين لكل وجزء .

فصحيح إذن أن «الرجال خيار وشرار»^(١)

ومسند ما إذا كان بنوره يطبق في عموميته مثلاً علي الرجال ، سيري
بقيصه يسند إلي عالم الخصب حيث ندرج صفة لرجال ، و«العالم» إذن
كمرحع شامل أخير ، هو بالضرورة متناقص في صوء مبدأ «النقيض»
فإطلاقاً من العالم ، نستطيع، ويجب أن نقول كل شيء وضده ، لأننا لا
نتحدث أبداً عن لعالم عي أنه «كل» ولكن علي أنه مجموع لأجراء ، فالعالم
باعتباره «كلية» يدق عن الوصف، علي المستوي التركيبي للغة ، وحقيقة
سنصيح أن بصوغ عبارة يكون «العالم» هو المسند إليه فيها ، أو بطريقة
نسط ، يكون المسند إليه هو «كل» مثل

كل شيء يمر

أو كل شيء باطر

لكننا هنا نتحدث عن شيئ لأن المسند إليه أما أنه لا يتخذ مرجعيته
الكلية مطلقاً لكن علماً خاص ، العالم الذي نحت أعيب مثلاً، وفي هذه
الحالة يقابله عالم حر لا يطبق عليه المسند ، وهذا العالم الآخر الذي يقول
عه كبركيچارد «الرهين لا يمر» ، و أن المسند يحدد مرجعيته «الكلية
لكري» نور أي لور من المحدودية ، وهي هذه الحالة سنطيع أن نتساءل،
هل تسمى هذه العبارة إلي اللغة غير الشعرية، أليس مما له معري أن تكون
العدرتان موضع المناقشة مقتسستن من قصيدة لأوي من فكتور هيجو

سي أشد

الليل

كل شيء يسيل

كل شيء عمر

والقصء

نمحو

لصحيح

^(١) وحكي جمعه مثلاً نغم أنص وُسود سن ففها تعارض لأن المسندين يطبقان علي حريين

مخيفين مكاتب من آخر ، مسند به

و،لثانية لا كليسياست Ecclesiaste

بطلان البطلان

قالها كيخوت

وكل شيء باطل

إن الذي يدق عن التصور غير الذي يدق عن لوصف، وإذا كانت «الكلية» موجودة فهناك وسيلة للتعبير عنها وهي «الشعر»

في اللغة النحوية توحد جمل بدون مسند إليه، مثل «لتعيرت التي تسمى» غير شخصية» في النحو التقليدي ، مثل إنها تمطر إنها حارة الخ « وإذن فإنه بالتحديد في حالات كهذه ، يؤدي المسند إليه وظيفته من خلال غياب ذاته ، وهذه الجمل في الواقع يحتفظ بها للتعبير عن الحالات المناخية، التي تشكل في ذاتها ظواهر للتجربة الشمولية ، فالمرجعية في عبارة مثل «إنها حارة»^(١) il fait chaud من خلال مقابقتها بعبارة مثل «هذه حارة» أو «أنا أشعر بالحرارة» المرجعية هي المكان العام المناخ بالمعنى الشائع للمصطلح ، ومن خلاله يتم الإشارة بدون محدودية، إلى المكان الشمولي ، والمصطلح «إنها» هنا إما أنه ضمير زائف، أو أنه ضمير حقيقي ، وذن فمرجعه ليس فردا محددا وإنما كلية «العالم»^(٢) ، كله أو علي الأقل كليته المكانية، والتشكيل الفعلي هو الذي يحدده رمائيا ، ومن اللافت للنظر أن نفس الكلمة في الفرنسية «il» تشير إلى الرمنية وإلى المناخ، و«الرمز» في «إنها» هو حدث محدد رمائيا ، لكنه ظاهرة شمولية غير محددة في المكان ، وهي عبارة مثل «إنها تمطر» ليس معناها «المطر يسقط» كما يقول «بوستال»

(١) العبارة علي هذا النحو تعبر عن حرارة لطقس في لمرسنة، حيث يقصد أجو حار «بانعربية»
(٢) تسمى هذه لظاهرة في النحو العربي ، بضمير لحال والشان وهو لضمير لذي لا مرجع له مثل قول الشاعر

هي انبيا تقول بملء فيه حذر حذر من نصبي وفنكي

Postal الذي جنح بالتعبير إلي (لطر + فعل ماضي^(١)) ولكنه معناه شيء مثل «العالم ممطر»

يبقي هذا اللون الآخر من الحمل التي ليس لها مسند إليه والتي تشكل هذه التعبيرات التي تسمى «التعجب» مثل يا للهول^(٢) يا إلهي ! إلخ والنحو التقيد لم يعرف أبدا كيف يعالجها، فمن الناحية لسيمانتكية نحن نعتبرها ، ونعتبر معها صيغ التعجب^(٣) ، التي تشاركها في علاقة كتابية واحدة، هي علامة التعجب نعتبرها تعبيرات خاصة عن العاطفة «جمل التعجب هي لون من الصراح نلقي بها داخل الخطاب لكي نعبر عن تحرك الروح» كما يقول حرييس^(٤) وقد ألحقها جاكوبسون بما أسماه «الوظيفة العاطفية» للغة أو علي أي حال ، كم قلنا من قبل ، فإن العاطفة يمكن التعبير عنها من خلال صيغة نحوية ولأخذ هاتين الصيغتين

١- أه

٢ أنا أنالم

ما الفرق بين الصيغتين ؟

من الناحية السيمانتكية ندوان متعادلتي ، فكلاهما تعبران عن نفس التجربة، ويمكن كذلك أن نفسرهم من خلال حملة مثل «تجربة المتكلم وصفت علي أنها تجربة ألم» لكن لتفسير اللغوي هنا يخادع نفسه بالقياس إلي جوهر الة ذاتها ، فهذا التفسير لا ينطبق إلا علي الحملة الثانية علي نحو وافي، ففي حملة «أنا أنالم» حمل المسند إلي تجربة معينة، هي تجربة المتكلم والتي تقاسها لتجربة الكلية التي لا شكل لا جرم منها ، والمسند إليه «أنا» يقابله «لأنا» أنت أو هو إلخ ، ووفقا لمبدأ المحدودية مستبعد

(1) Cf introduction a La grammaire generative p412

(*) مثل صبح ما أحمر سبيا وأسمع به وأنصر هي العربة

(2) le Bon usage p. 1002

«اللاأنا»، ووفقاً لمبدأ النقيض ، يتحدد المسند المضاد ، فأتانا أتاكم ، يقابلها أنت أو هو لا يتألم (يكفي لكي نظهر في دائرة الضوء ، مبدأ النقيض ، أن نعمل وسائل التركيز أو الحصر «إنه أنا الذي يتألم» والذي يعني أنا وليس أنت) (*)

وعلي العكس من ذلك ، فإن حملة «أه» لا تحمل أية محدودية من هذا اللون ، فالتعجب مسند نون مسند إليه ، ومن هذه الزاوية فهو يشير إلي التجربة الكلية ، وبنون شك ، فإنه في السياق العادي ، يعنم المتلقي جيداً أن العاطفة متصلة بالمتكلم ومن ثم فهي لا تعبر إلا عن تجربته الخاصة، لكنه وهو يستنتج هذا ، فهو يختزل بطريقة انعكاسية معني التعجب ، ومن وجهة نظر علم الظواهر فإن المتكلم لم يقم بهذا الاختزال ، فالألم المعبر عنه ليس ألمه وكما يقول جريفيش فإن «أه» لا تستخدم نون شك إلا لكي تعبر عن ألم جسدي، ويكون بصفة عامة، محصوراً في مكان معين ، أي متصلاً بجزء من المكان الجسدي ، لكن ليفترض أن هذه التعبير نفسه يعبر عن الألم الذي يقال له «معنوي» وهي حالة شعورية عامضة وليست محصورة في مكان^(١) قرب المسند إليه هي هذه الحالة سوف تكون التجربة الكلية

وعلم نفس العاطفة يوافق على قراءة كذلك ، إنه يبين أن العاطفة تعبر عن نفسها من خلال تبسيط لمجال الطاهرة ، وهو لون من تعميم المعنى الإيحائية أو السلبية ، التي تقود إلي تناغم المكان من خلال سحق الفروق

(*) لتحسين لدي يركز على مؤلف هذا يشبه بما نحلل انبلاغيين العرب لما يسمى بأسلوب «نصر وادي يتم من خلاله ، إثبات صفة موصوف وبقيها عما عداه ، وهذا كان بهذا الأسلوب هي العربية وسائل تظهر في شكل أدوات مثل «بما» وما وإلا فإنه أيضاً تتبع بوسيلة التركيبية سخوية التي يشير لها مؤلف هذا متمثلة في تعريف الصرافين فمعنا يقال أن لدي نظر لأعمى إلي أدنى وأسمنت كلامي من به صمم عرب لأثبات بقائه في متضمن أي أنا وليس عربي « المترجم »

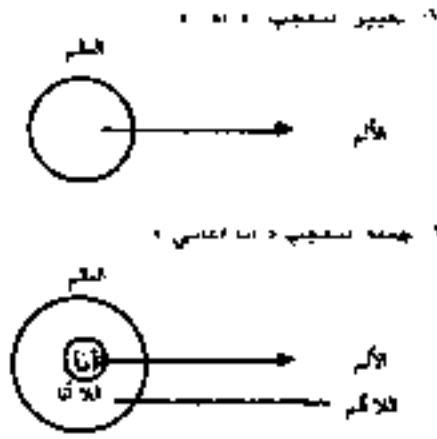
(١) هذا يكون التعبير المقاسر في هذه الحالة هو «أنا أعاني»

ومن هنا فإن الذي يحس بالقلق لا يخاف من شيء معين ، في مكان معين ، لكنه يخاف من العالم، يحاصره المكان الكلي الذي يثبت فيه معني الخطر ، هما لك إذن لونا من التعبير يختلفان من الناحية البنائية، أحدهما «التجربة التحليلية» التي يحتفظ فيها كل عنصر بهويته وقيمه الخاصة في مقابل ما يحيط به ، والثانية «التجربة» التجميعية^(١) التي تنهار فيها البناءات المختلفة لكي تفسح المجال لعناء مكاني متجانس في سبيل أداء معين واحد

إلي هذين القطبين من أقطاب التجربة ينتمي اللونان التعبيريان اللذان أشرنا إليهما ، فالتعجب مقولة إسنادية بحتة ، والمسند إليه ، حتي في غيابه يعادل العالم ، و(أه) تعبير عن الألم لكن نون مرجعية إلي جزء محدد من العالم ومن هذا المنطلق فهي تعبير عن العالم في كليته ، والذي يشرحها ليس تعبيراً مثل «أنا أعاني» ولكن «كل شيء يبعث علي المعاناة» وفي المقابل فإن الجملة عندما تحيل المسند إلي «أنا» فإنها تنفيها عن «أنا» وتفترض بالتالي عالماً يعاني ولا يعاني في وقت واحد

إن الفرق بين التعبيرين ليس فرقاً وصفيًا ولكنه فرق مرجعي، إنه فرق لا يتأسس بناءً على محتوى الوصف ، لكنه يتأسس ، إذا أمكن القول ، علي درجة الامتداد، إنه ليس فرقاً نوعياً ، ولكنه كمي ، وهو يتضح علي مستوي الامتداد ويمكن توضيح ذلك من خلال التصور التالي

(١) وفي لمصطلحات ج جيوم في كتابه psychologie de la forme p121 والتي ستعارها هو نفسه من «جلب» و«جولد ستان»



وتصوير كهذا يظهر الفرق بين لونين من المكان أحدهما «مكان نوحيدي» والآخر «مكان اختلافي» إنه يمكن أن يقل عنه مكان تعارضي ، لا يقيم فيه كل محتوى إلا علاقة ضرورية مع بقيضه لحاصر وهذا التصور البنائي المزدوج للمكان ليس محرد تطبيق لغوي ، إنه يعكس بناء حقل الظواهر ، وهو لبناء الذي يسمح - كما سنرى - بالانتقال من النمط إلي المجال غير اللغوي

إن التعجب ليس هو الشعر ولكنه نموذج لنمطه لسائي، وقد أشار إلي هذا ميرلو بونتي ، فالشعر - كما يقول - « يتمير عن الصراح ، لأن الصراح يستخدم حسدنا على النحو الذي أعطتنا إياه الطبيعة أي من خلال وسائر التعبير علي حين أن القصيدة تستخدم اللغة ^(١) » إن الشعر يستخدم المسد الذي نستخدمه اللغة غير الشعرية ، إنه يقول كما تقول إن الأشياء كبيرة أو صغيرة بيضاء أو سوداء ، حارة أو باردة، لكنه يصنع من كل واحدة من هذه الألفاظ «الكلمة- الصرخة» ، إن الشعر نوحوهر تعحي ، ويكفي أن نصغي السمع لكي نسمع داحر صوت المتحدث الأصداء القادمة من التعجب المتضمن المسد

(١) phenomenologie de la perception p176.

وقد يقال إن التعجب يوضح درجة عالية من درجات الإسناد الذي يحتويه^(١) ، لكن في هذه الحالة هناك شرط ضروري، إذ ينبغي أن يكون المسند مشيراً إلى معني قابل للتعاظم فيمكن للإنسان أن يكتب هو جميل ' مع علامة تعجب لأن الجمال له درجات متنوعة يمكن أن يعبر عن أعلاها، لكن في تعبير مثل 'زهرة' يعبر التعجب النغمة إنه يأخذ قيمة مفهوم تعبيرية، إنه يوضح موقف المتكلم بمفاجأة ، بهجة، ازدياد في مواجهة الموضوع المتحدث عنه، لكن الشاعر كما سنري ، لا يريد إطلاقاً أن يعبر بهذه الطريقة، إن ما يصحح أن يعبر عنه هو كنه الزهرة ذاته «الزهريّة» التي هي ذاتها من بعض الروايات الدرجة العليا لكل زهرة، فهو لا يمكنه إذن أن يقتنع بالتعجب ، ولكن يوضح الزهريّة في أعلي درجاتها ، يكفيه في الواقع أن يكتف هذا «القيض» الذي يخالف العبارة النثرية

يحب أن يكون قادراً علي أن يقول «الزهرة» دون أن يستشير في نفس الوقت «اللازهرية» التي يؤكد المبدأ البائي حتمية تواجدها ، إنه يبعي عليه أن يستل ما يريد أن يصفه من المكان كموطر لتعاقب وركود النقائص ، كما يصنع الأور الذي قال عنه مالا رمية

ستهز عنقها كلها ، ذلك البياض المؤلم

من خلال المكان المحرم علي الطيور التي تنكره

إن هدف الشاعر هو أن يبني عدداً خالياً من المكان ومن الزمان ، حيث تعطي الأشياء نفسها ككليات نهائية، الشيء لا خارج له والحدث لا قبله ولا بعده، وبهذه النهاية وحده سوف نحاول أن نبين كيف تبنى استراتيجية لصورة عني أنها نفي النفي أو نقض النقيض

(1) c Milner de , Syntaxe a L'interpretation.

الباب الثانى

الشـمـولـية

من خلال تعريف الشعر باعتباره نظاماً للمجاوزة، فإن الشعر يبدو كما لو كان نفياً خالصاً ، وتفكيكا لبناء اللغة ذاته، لكن إذا كانت اللغة اللا شعرية هي التي تتشكل باعتبارها نفياً لذاتها فإن القضية ستقلب، فالاستراتيجية الانعطافية مثل استراتيجية نفى النفي ، تعيد اللغة إلى إيجابيتها المطلقة ، وهناك تعريف يمكن أن يقترح الآن وهو الشعر لغة لا تقيض لها ، الشعر ليس له مضاد إنه كما هو سياق لكلية المعنى، ففي الجملة الحوية يحصر المسند إليه ، الإسناد هي جزء فقط من عالم الخطاب (ع-س+س) لكن هي الجملة الشعرية من خلال تفكيك البناء الإيجابي ، ينعادل المسند إليه مع عالم الخطاب^{1*}

إن من المؤسف أن كلمة «الشمولي» اكتسبت من خلال سياق الاستعمالات السياسية معني ازبرائي ، ولواقع أن الكلمة تشير بطريقة وافية إلى جوهر الشعر ذاته ، إنه لغة شمولية

بقي أن نظهر النظام الذي من خلاله يدفع الإستراتيجية الانعطافية بالنفي التكميلي خارج الحقل السيمانتكي، ولو كنا نملك مبدأ عما للتحويل الانعصافي ، لكان لنبحث عن دليل غير ذي معني، ولنذكر بأن أي حملة اعطافية يكون مكملها بالضرورة كذلك ، وهو مبدأ يمكن أن يصاغ هكذا ، إذا كانت س جملة وس - مكملها لها وإذا أشرنا لحالة الانعطاف deviation بالنجمة فإن

* س - * س

لكن مبدأ كهذا ليس مسلماً به ، خاصة فيما يتصل بالنفي

(*) لرموز التي استخدمها المؤلف هي $p + p$ و u هي العملة الشترية و $p = p$ وقد ترجمت u بحرف (ع) باعتبارها ترمز في الفرنسية، بي الحرف الأول من كلمة univers أي عالم ، و p بحرفها بحرف (س) لأنها تشير إلى الإسناد ، المبرحم ،

السيمانتكي، بل إنه يمكن أن يكون هناك اتجاه للاعتقاد بعكس هذا المبدأ ،
ويكفي أن يطبق هذا علي «الجزء المستبعد» ، وإذا كن نفي جملة رائعة
شكل بالضرورة جملة حقيقية ، فإنه يبدو بالضرورة لذلك أن نفي جملة
نعطافية ، يشكل بالضرورة جملة غير نعطافية فإذا كانت جملة

قيصر هو الرقم الأول (كارناب)

هي جملة انعطافية أفليس من الطبيعي أن نحصل إلي أن جملة

قيصر ليس رقم أول

جملة غير انعطافية وهذا كما سوف نري- استنتاج غير صحيح
لكن يبقى أن مدأب هي حاجة إلي لترسيخ ، وهو ما لا يمكن القيام به من
بعض الزوايا إلا من خلال فهم استقرار ، يظهر شرعية المبدأ في مواجهة
كل نمط من الصور يتم ملاحظته تحريبا في الشعر ، وسوف بفصل هنا
الاحتفاظ بنفس الطرائق في التعبير (التركيب التعبيري ، البعث) وسوف
يتم هذا إذا أمكن على مستويات ثلاثة ، المستوى الدلالي والمستوي
التركيبى، والمستوي لصوتي ، على نفس الأمثلة التي سبق تحليلها في «
سأ لعه الشعر»

وعلى المستوى الصوتي سوف نري أن الأشياء ستختلف ، فهي
الانعصاف ليس بعصاف، لكن النتيجة المترتبة ستكون من الناحية العملية
واحدة

ولبدأ بر نمط لمجاورة الشعرية الأكثر ساجا والذي أعطي له سم
«عدم الملاعة» فيطلق عدم الملاعة على الصفة التي لا تتفق من وجهة نظر
الدلالة مع موصوفها مثل « صلوات رزق» و«احتضار أبيض» و« رائحة
سوداء» إذ أخذنا أمثلتنا من صفات الألوان ، وعدم الملاعة ليست
لاحاصية من خصائص «الحروح الدلالي» وهي ضاهرة عبر عنها «كاتر»
katz وهويدور Fodor بظاهرة انتهاك «ملاحح النمودح» وهي مرتبطة بكل

وحدة معجمية، ومع ذلك فسوف نطبقها هنا على الدلالة الوصفية، ولنتذكر أولاً ما الذي يعنيه المصطلح ولما أخذ مثال كلولينوود المشهور

س توقف عن ضرب زوجته

فإنه يمكن أن نميز هي هذه العبارة تأكيدين منفصلين

١ س لا يضرب زوجته

٢- س ضرب زوجته.

فمن الطبيعي أنه لا يمكن التوقف عن فعل شيء ما ، إلا إذا كان المرء قد فعله من قبل

وإذا وضعنا الآن هذه الجملة في صيغة النفي

س لم يتوقف عن ضرب زوجته

فإنه يبدو أن النفي أثر على (١) ولكنه لم يؤثر على (٢) لأنه إذا كان س لم يتوقف عن ضرب زوجته فعير صحيح أنه لا يضربها الآن لكن بطل صحيحاً أنه ضربها من قبل ، وسنسمي (١) ، (le pose و٢) المتضمن le presuppose ، ويمكن إطلاقاً من اختيار النفي إعطاء هذا التعريف للمتضمن وهو تعريف ستر وسر strawson

إن لتعبير أ يكون التعبير ب متضمناً له ، إذا ، وإذا فقط ، وجدت أنه لكي يكون أ صحيحاً أو زائفاً بالنسبة إلي مسند إليه هو س ، فإن ب ينبغي أن يكون صحيحاً دائماً بالنسبة لهذا المسند إليه س.

ولنناقش هذا ، لتعريف، لقد كتب سيرل «بالإلزام مع أي مسند أياً كان ، توجد مسألة الطبقات أو الأنماط المتصلة بالمسند إليه ، والذي يمكن أن يكون هذا المسند بالنسبة لها حقيقياً أو زائفاً فمثلاً يثار مع مسند مثل «أحمر» الأشياء الملونة أو القابلة لأن تكون ملونة، فأحمر لا يمكن أن يكون

مسداً ، لا لأشياء لها لون أو يمكن أن تكتسب لوناً ، ونحن نستطيع (صدقاً أو ريفاً) أن نسند «أحمر» إلي نافذة ، ولكن ليس إلي «الأعداد الأولية» ونحن نستطيع أن نصوغ هذا المبدأ حين نقول إن عبارة «هو أحمر» لها متضمن هو له لون ' » . إن هذا الاقتباس يطور القاعدة الخامسة من قواعد «حدث الإسباد» لنفي يوضحها المؤلف علي النحو التالي «س بسمي إلي طائفة أو نمط قابل للانتماء إليه منطقياً» ويمكن أن نتساءل كيف يحدد الطائفة أو النمط الذي ينبغي أن ينتمي إليه س لكي يكون لمسداً «أحمر» قادراً علي الاتصال به من الناحية المنطقية، أقول إن ذلك متعلق بالطائفة المادية، لكن هناك أشياء مادية غير قابلة للألوان مثل الأليكترونيات أو الرياح وهو ما يحسن عبارة «الرياح السوداء» للارمية تعبيراً من الناحية الدلالية غير مقبول هل يمكن إذن ، لتحدث عن طائفة «المرثيات» لنفي نصم ووجهة تعكس لصوء ؟ وأيام كان الأمر ، فبدأ بكرر أن علم الشعر لم يكن من شأنه أن يحرر مشاكل كهذه ، وكان بكفه أن يؤكد من خلال الحدس أن عبارة مثل «الأعداد الحمراء» هي جملة حارحة من الناحية الدلالية ونفس الشيء بالنسبة للصلوات الزرقاء ، وكلمة الصلوات في الواقع لها معطيان (الشعتر ٢) صوت لأجراس ، والسياق الذي يقول «من المعدن الحي تخرج لصلوات لزرقاء» بظهر أن المراد هنا صوت لأجراس ، وهي لا تدخل بداهة في طائفة المرثيات أو الأشياء القابلة للتلوين ، والتعبير إن من الناحية لدالية تعبير اعطافي ، مادام (متضمنه) وهو (الاصوات مرثيات) يعد تعبيراً رائفاً . إن استدعاء قضية المتضمنات ، لأخذ مسألة الخروج السيمانتيكي هي الاعتدال بتقديم بنا من وجهة نظراً خطوة همة إلي الأمام ، فالخروج أو الشذوذ يمكن أن يعتد في الواقع لونا من التناقض بين «المنطوق» و«المتضمن» ، فأصوات الأجراس زرقاء «خروج لأن منطوق

زرقاء يدخل في تضاد مع متضمن «مرئي» و«إذن فإنه تبعاً لمبدأ سنراوس» ، يبقى نفس التناقض عندما تحل محل «زرقاء» صيغة من صيغ نقيضها فتقول أصوات الأجراس حمراء أو صفراء أو خضراء ألح

لأن هذا يساوي من الناحية التركيبية «أصوات ، لأجراس ليست زرقاء» والتناقض يعد بديهياً في الحالة الأولى ، وأقر بدهية في الحالة الثانية ، فعدم تقول أصوات الأجراس ليست زرقاء ، فإنه يبدو أن التعبير من الناحية الحرفية صحيح ، ولحقيقة أنه ليس كذلك ، إلا إذا أعطينا لصيغة النفي معني تفسيرياً مثل إنه ليس من الممكن أن ينطبق المسند «زرقاء» على المسند إليه «أصوات الأجراس» لكن من ناحية التصور اللغوي ، فإن النفي انطلاق من تعريف المتضمنات ، يظل محتوياً على المتضمن ، فنسفي عن مسند إليه لوما ما ، فإن ذلك يعني أن له لونا آخر ، والقول بأن لأصوات الأجراس لونا يشكل جملة تعد خارجة أو شذو

ومن هنا فإن مبدأ * س * س يطبق على هذه الحالة من حالات الصورة ، إن بقي الجملة الانعطافية هو في ذاته جملة انعطافية أيضاً ، إن ذلك لا يتحقق وتلك هي النقطة الرئيسية - لا في مستوي التحقق بالفعل لا بالقوة niveau de l' actuel in presentia ، فالمسند يقلت من مبدأ التناقض الثاني ، وما دام مضاد الأزرق وهو الأحمر ليس قابلاً لأن يتحقق بالفعل كمسند لأصوات الأجراس ، فإنه يمكن القول بأنه في هذا المستوي ليس للمسند «الأزرق» مضاد إن «الزرق» ستتعاذل إذن مع الحق الدلالي العام لكلمة اللون ، ونفس القول ينطبق على مضادات «نقات الصلوات» أي على الأصوات الأخرى ، لنفس السبب فهي جميعاً لا تستطيع أن تستقبل الألوان كمسند إليها ، فكل شيء يجري إذن كما لو أن «نقات الصلوات» هي الصوت الوحيد للأجراس وكما لو كانت الزرققة اللون الوحيد في العالم إنها الشمولية الدلالية إذن التي جعلت من الجملة تعبيراً عن شمولية العالم إن

هذه الخطوات للشمولية من خلال نفي النفي يمكن أن تطبق علي كل لأمتة
ولمعد مرة أخرى إلي ما لارميه حين يقول

إنه لا احتصار الأبيض سيهتر له كل عنقه

إذا كان لمضاد لأبيض هو أسود ، فإن «الاحتصار الأسود» يقدم نفس
الدرجة من المجورة وهو لا يمكن أن يتحقق بالفعل ، وإذن فالبياض ،
متحررا من مضاده ونفيه ، يظل هنا وحيدا في عالم اللون ، كم لو أنه -
نتيجة لذلك - كان كل احتصار أبيض ، وكل بياض ممبتا

إن النتيجة ذاتها يمكن أن تطبق علي النفي التركيبي ، ولنباحظ فقط
أنه لكي نفي الصفة ينبغي أولا أن نحلل في تركيب آخر

(الأصوات الزرقاء ← لأصوات التي هي ررقاء) ثم نطبق التحويل
النهبي الأصوات التي ليست ررقاء، وينتج معنا جملة هي أيضا انعصافية ،
وليفتح قوسير هنا، هذا التحويل المزدوج الذي تتطلبه الصفة لكي تتقبل
لنفي التركيبي ربما يشف عن الرعة الشعرية للصفة، فهي الأقل بالنسبة
لهذه الصفات التي ليس لها مضادات معجمية، يمكن أن يقال إنه من خلال
موقع الصفة، لا وجود للنفي، و لصفة إدس ستكون شمولية من خلال ذاتها ،
وهي بكمين أحد أسنان شاعرية الإسناد

إن نفس الخطوات يمكن أن نسقل دون تعسر إلي الصفة التي تقوم
بوظيفة لجرء مثل قول {كوكتو}

نيويورك مدينة مسنقطة

فحص هنا أمم جملة نعطافية، لأن الإسناد «ملتصم» هو «إسباني»
وإذا كان المصاد المعجمي لمسنقطة هو «دئمة» فإن الحملة التكميلية ستكون
انعصافية لنفس السبب ، فمسنقطة أو دئمة لهم مصممن مشترك هو
«إسباني»

إن كل أمثلة الحروح الدلالي التي حلتها تنتمي إلى هذه الطائفة من صوئف الصورة التي سماها «ر دور قيير» Radonvilliers صور الانداع. هي مقس «صورة لاستعمال» وهذه لصيغة لأخيرة تثير مشكله ، فعلاقه لبال لملول يحددها الاستعمال ، ومن ها فندون من لتفص أن تسمى « لاستعمال» صورة ، بأي حق يعلق علي معني ما «المعنى بصوري» هو د خل هي دائرة لاستعمال ولناخذ مثالا وبكر « الأفكار السوداء» فكلمة سود ، لها معنن ، أولهم ما نحدده هي بعير كتاب أسود ، لينة سود ، وهو معني يحدده القاموس بقوله لسود أكثر لالوان طيمة، ويطلق على لأشياء التي تحمل هذ اللون « والمعني الثاني الذي يظهر في مثل «فكر سوداء» يحدده القاموس بأنه «الكابة الحريه» والواقع أنه كان ينبغي أن يقال «المحنة» بدلا من «الحريه» ، وليس هذ ، هو المهم ، لكن المشكله هي أن نعرف ، لما نسمي المعني لأول الحرفي أو نحاصر ونسمي المعني الثاني ، المعني بصوري ، ما كان المعبر هو « لاستخدام» علمنا هذا التقسيم ؟ (فكلاهما مستخدم) أليس المعنيان مر ميين؟ إن البعير «أفكر سوداء» لا يقدم أي درجة من درجات لانبساط وينبغي أن يكون مندرجا تحت عنوان سمط لتركيبى لكامل لقد قدمت هذ الصور في «نداء لعة الشعر» وأريد الآن أن أعود للحديث عنه ، فصور الاستعمال تقف هي ندي درجات الصوريه لكنها ليست في درجة لصغر إن هذال معبرا تعقيدا صيب ، لأنه معيار تركيبى ، فأسود نحمل هي الواقع كل معاني اللون في كل وضئفه وهي باعتبارها صفة تشعر وطيحين رئيسيتين ، الوصف والإخبار وإذن فقولنا

جاك عنده كذب أسود

وكتاب جاك أسود

صيغتان مقبولتان بالتساوي ، وفي المقابل فإن

حاك عنده أفكار سوداء

صيغة مقبولة ومستعملة ولكن من ناحية ثانية

أفكار حاك سوداء

لست مستعملة أو هي أقل كثيرا في الاستعمال والمعني (الأول ١)
الحرفي يبحر إن بحرية تركيبية كاملة ، وليست هذه هي حالة المعني
الثاني (٢) الصوري ، ويمكن أن نلاحظ أن (١) يقرب المفرد كما يقلل الجمع ،
وليست هذه هي حالة المعني الثاني فحالة مثل

حاك عنده فكرة سوداء

لست مستعملة ، ونتيجة لذلك فإن من الممكن أن نقرب كتعريف للمعني
الحرفي ، التعريف الثاني هو المعني الذي بطل هو هو في كل لتوزيعات
الصوتية التركيبية للكلمة ، والمعني لصوري علي العكس ، هو الذي لا
يوجد ، لا هي حالة واحدة ، أو علي الأقل هي جزء محدود من هذه الأشكال أو
هذه التوزيعات

بطلاق من هذا يمكن أن نعود إلي نقطة أساسية هنا ، فصوره
الاستعمال ، هي أيضا ، لا تقرب النفي ، ولهذا فإنها تحتفظ بدرجة م من
القيم لصوريه ، يعني كم سري فيما بعد أنها تحتفظ بيمص ما من
أنماط المعني ، فهي لا تقلل لا النفي المعجمي ولا التركيبي

إن « كذب أسود » يقابلها « كتاب أنص » وفي اتجاه هذا المعني
الحرفي للون ، ليس هناك مصطلح يمكن أن يطلق عليه أسود دون أن نصق
عنه مقبلة وهو أنص ، وعلي عكس ذلك فإن كانت « أفكار سوداء » قد
بحثت في الاستعمال ، فإن « أفكار بيضاء » لم تدخل ، ونتيجة لذلك فإنه إن
أحد في الاعتبار مسوي الاستعمال فقط أي تعبيرات يجدها المتكلم داح
داكرته ويحل شعرها المتلقي نور مشكلة فلنا الحق إن أن نقول ، ماد م

علي هذه المستوي لا توجد «أفكار بيضاء» فإن «أفكار سوداء» لا يوجد لها مقابل أوبقيص ، لقد هزم الغدء النقيض والتركيب يرفض ا لتصوير الجذري ، ويسغي أن نلاحظ شيئاً وهو أن كلا المتضادين أسود وأبيض يعرفان طريقهما إلي صور الاستعمال ، لكن ليس هي نفس السياق وليس في نفس المعني، فبحر نقول «ليلة بيضاء» لكن هذا التعبير ليس هو المصاد أو النقي لليلة سوداء، تمام كما أن التعبير «فتي عامل» ليس المضاد له «فتاة ليل»^١

يمكن أن نلاحظ الآن بوضوح السمة الملائمة للصورية ، فالهرق بين «فكرة حريئة» و«فكرة سوداء» ليس هو الفرق بين التجريد والتحسيد كما افترصت ذلك البلاغة القديمة ، إنه الفرق بين القبل للنضد، وعبر القدر للبعد ، وما يميز لصورة عن اللا صورة هو قبلية لنضد أو يمكن أن يقال قاسية الإنكار ، فأنت يمكن أن تنكر أو تكذب حملة «الرجل شرير» ، ولكن لا يمكن أن تنكر أو تكذب «الرجل دئب» لأنه لا يوجد حيوان يرمر لصيبة كما يرمر الدئب للشر^٢

أما فيما يتصل بالنقي التركيبي ، فإن لدليل أقل تحديد ولكن يبقى فبلا للاستخلاص فحمية مثل «س عنده أفكار سوداء» حمية مسسعملة ولكن مفعها «س ليس عنده أفكار سوداء» ليست كذلك وإذا التقينا بعدرة كهده فإننا نلغي بها عني أنها نهي لحملة المفيدة ، ونفس الشيء

١ نلاحظ أنه لا توجد أي قاعدة من قواعد انصاف بحكم الاستعمال الصوري للكلمات الأولى في تعريبها مسسعملة نظره حمراء خوف انصاف صبغة صفراء لغة حمراء روبة وردية سحيه

(٢) نلاحظ ان البلاغيين لعرب اهتموا في تعريف الحبر وإشبهه بنفسه لأول مرة لثاني فكره بصديق أو انكذب وهو يعبر عن فكره لإشبات وإينكار أو وجود سقنص عني حبر ن لصنع الانشائية وهي عرب في حميتها إلي حقول لصنع اشعرنة لا تقل فكره بصديق أو يكذب «مترجم»

يتطبق على « ليس » « س » « دأبا » فهي ليست إلا تأكيداً للنصيعة الإيجابية هي شكل منفي.

صور الاستعمال إذن هي صور غير قياسية ولكن لا يمكن أن نعتبرها « ليست صور » لكن في هذه الحالة علينا أن نميز بين درجات من المجاورة وألا نعد صور الاستعمال مثل درجة الصفر ولكن نعد درجة دخلية من درجات التصوير وهو ما يؤكد دليل النفي لقد رأينا أن عبارة مثل س ليست له أفكار سوداء يمكن أن يلتقي بها في اللعبة وحتى لو كن التقاء من لدرجة لثانية وينبغي في هذا المجال أن نثار ، كما يثار في كل محالات الحقيقة الإنسانية ، قديون الكل الشامل أو لعدم المطبق» لقد أوضح تشومسكي أن هنا درجات من التقييد يلتقي معها في نظام عكسي ، درجات من التصوير إن «أثر» صورة من صور الاستعمال مثل «أفكار سوداء» دون أن نقول إنه ملعي هو بلا ريب أثر من آثار نتائج حدثه الإبدع اللغوي الذي يعبر القواعد دون أن يعطيا صمما بالاستعمال ، ومن هذه الراوية فليقارن جملة

يبير له أفكار سوداء

بكلمات رامبو

و تحدث العملاقة المبتلعة للذرافير

تسقط من أشجار ملتوية ، مع لرائحة السوداء

ومع ذلك فهناك حالة يكون فيها الأثر ملعي ، وهي حالة « صور المسنة التي تُشرب لبها «دالي» مثل « الشمس تطعم أو « هو يجري وراء المخاطر »

وقد أصق فونتاني صفة « المحار » على هذه التعبيرات التي نعرف بالتعبيرات الإجبارية ، لأنه ليس هناك مصطلحات أخرى غيرها تعبر عن

المحتوي المراد ومن هذه النظرة ، فهي تعبيرات غير صورية ، ومما له مغري أن بعض هذه التعبيرات تقبل «النهى» نون محسوبة، فحن نقول «الشمس لم تطلع بعد» أو «إنه لا يجري وراء المخاطر» فنجد أنفسنا مع تعبيرات مستعملة مثل مثبتها تمام ، ومن أسهل أن نورد أمثلة كثيرة على ذلك

لقد رأي نالي أن تعبيراً مثل «المريض تدهور» ليس صورة ميتة كما هو الحال بالنسبة إلى تعبير مثل «قيمة لعملة تدهورت» لكن التفسير الذي يصرحه للفرق بين العبرتين يعد مصادرة علي لبداً ، لقد كتب « في عذرة المريض تدهور ، والنوحة المقدمة إلى خيالي مضطربة ، لا أستطيع أن أعيد بناءه ، وهناك صور جينية كثيرة تتقدم نحو محور الوعي ولا تصل أي منها إليه ، لكن هناك حصاد انصاع ، وهو هذا الشعور لعدم وجود صورة ، به لون من نقاب شطة ، تنقد الصورة وتمنعها من أن تنوب في المحرد»⁽¹⁾

وحتى لو قررر شرعية هذا لوصف الاسنطائي ، فيبقى أن نسأل لماذا يتم هذا الشعور في حالة ولا يتم في الأخرى ، وهذا السؤال للعوي الحاصل لم يطرحه نالي وحده نفسه بأن يلاحظ عي الإجمال أنه هي تعبير «المريض تدهور» ليست الصورة ميتة لأنها من ناحية لنفسية حية ، ومع ذلك فببقي لمثال هام ، نحن لدينا استعمالان لكلمة واحدة هي «تدهور» مع أثريين مختلفين ، أحدهما أثر ضعيف لكنه واقع والثاني لا أثر له من أين أشي لفرق ؟ إن علاقة كل تعبير بشطره المضاد يمكن أن يوضح الأمور هنا ، فجملة «قيمة العملة تدهورت» تفترض المضاد المعجمي «علت» وتفسر المضاد لتركيبني «لم تتدهور» وفي المقابل فمن لصعوبة لقول «المريض لم بتدهور» وبالتأكيد لا يقال للدلالة علي أنه يتحسن «المريض يعلو»

(1) Traite de Stylistique p. 94

إن النفي المعجمي يبدو أنه يلعب دورا متفوقا إذا لاحظنا أن تعبيرات
« للصورة » تؤدي وظائفها بصورة عامة من خلال « أزواج متعارضة » علي
النحو التالي

طلعت الشمس _____ غربت الشمس
أفكار واضحة _____ أفكار غامضة
روح واسعة _____ روح ضيقة
لون ساخن _____ لون بارد (*)

مما يسمح بتحديد نسبية التطاق بين « طبيعي » مستعمل و « غير
المبدئ » التالي الاستعمال لا يستطيع أن يجعل من تعبير ما تعبيراً صليغيا
إلا إذا كان لمصادره نفس الأثر ، أو معارة أخرى ، لا بعد التعبير ،
« مستعملا » استعمالا كاملا إلا إذا كان مضاده كذلك

يمكن في نهاية المطاف أن نميز درجات التصوير وفق لنوعين من
لعوامل مختلفين الأول هو وجود أو غياب ملمح مشترك علي لأقل بين
لمصطلحين لنداعيين ، واستطراد ، لذلك وجود سمات مهيمنة أو عدم
وجودها في ذلك الملمح ، العامل الثاني هو خاصية الاستعمال أو عدم
الاستعمال للصورة ، ويمكن للعاملين أن يلتقيا في مثل قولنا « هذا الرحر
ثعب » فمعنا هنا الاستعمالية وأيضا الملمح المشترك والسمة المهيمنة « ماكر »
والصور الاستعمالية إن يمكن تحليلها علي أنها مجاز مرسل ، لكنها يمكن
كذلك أن تنفصل عنه هي قولنا « ليلة بيضاء » من ، أصعب أن نجد هي معني
« بيضاء » شيئا يعادل « عدم النوم » والاستعمال وحده هو الذي يسمح بفك
الشفرة من خلال إحلال معني مكان الآخر ** ، وعلي العكس من ذلك ، إذا

(*) ربما ستهي مع لتعير الأخير في لعربية « لون صراح » و « لون هادي »

(**) « ليلة بيضاء » nuit blanche تدل في لغربسبه علي الأرق ، وقد لا تكون لها نفس دلالة في
العربية لكن لمبدأ تطبيق علي مصغة انعكاسه في لعربية وهي « ليلة بيضاء » حيث لا يوجد علاقه
في المعني بين لدابعة و لارق ولكن بطفية لناعية والاستعمال يسمح بفك لشفره « المفرجم »

كنت الصورة تنتمي إلى أعلى الدرجات في سلمين ، فإن الإحلال لا يعود
ممكنا وهي نفس اللحظة يصبح التضاد ممنوعا وفي هذه اللحظة نحدد معنا
الصورية «الشعرية»

لقد لمحت البلاغة القديمة هذا الفارق في الدرجة عندما ميرت من خلاله
بين لصور «القريبة» والصور «البعيدة» لكي لا تستحسن النوع الثاني مع
ذلك، ومن حسن الحظ أن الشعر لم يستجب لوجهة نظر «البلاغة» ، لقد تابع
هي مجمله ، المبدأ الذي أشار إليه أنثريه بريتون حين قال «بالنسبة لي
أقوي الصور هي تلك التي تقدم أعلى درجات الاعتباطية» ولنسجل
عشرين- هذه الخاصية الجديدة للصورة وهي «القوة» التي سيعود إليها في
الفصل القادم ، لكن المهم هنا هو ملاحظه بريتون من فكرة التقريب
«الاعتباطي» بين المدلولين أي بين مدلولين ليس بينهما ملمح سيمانتيني
مشترك ، وهو ما يوقف كل محاولة لاحتزال دائرة «الاستعارة» - «المنطق»
وهي نفس الوقت يوقف سياق النفي التكميلي

سوف أعالج هنا بقدر أكبر من الاختصار هذه الصورة التي سميتها
صورة عدم الاتساق ^(١) وهي شكل يمت بصلة إلى اللون السابق، فمن خلال
كلمة «عدم الاتساق» تميز الغياب - في الطاهر - لأي صلة «منطقية»
سيمانتينية بين المصطلحات أو الوحدات المتناسقة، إن التحام النص هو
مسألة حدسية شعورية بلا شك لكن العمق اللغوي لهذا الإدراك يطرح
مشكلة لم تحل بعد، ولن نناقشها هنا، ويكفي هنا ، أن نلاحظ الفرق بين
الانقاط الحدسي لتعابير مختلفة كتلك التعبيرات التي تنسب إلي راسم
* ملامات سوداء ونايات

(١) بناء لغة الشعر ، الفصل الخامس ، (وانظر ترجمتنا العربية الطبعة الأولى ص ١٨٩ وما بعدها ،
والطبعة الثانية ص ١٦٥ وما بعدها

ورعود	دروق
وتدحرجوا	* اصعبوا
وحزاني	* مياه

إن التعبيرات التي ميزت بنجمة علي عكس التعبيرات الأخرى، تبدو غريبة إلي حد ما فهي تجمع بين كلمات من خلال حرف العطف يبدو أن التجمع بينها مفاجئ، وذلك لأنها دون شك لا تنتمي إلي نفس الصائفة السيمانتكية وهو ما يرسلنا إلي حالة عدم الملازمة، فعلاقة النسق يبدو أنها تفترض انتماء المصطلحين إلي طائفة مشتركة، ومن هنا تبدو غرابة جملة مثل

بيير أشقر وحزين

ولكي نستخدم مصطلحات جريماس^(١) يمكن أن نقول إن الكلمتين ليستا متناظرتين «Isotopes» إحداهما تنتمي إلي الحساسية الخارجية والأخرى تنتمي إلي الحساسية الداخلية، وتعبير كهذا لا يستطيع أن يحتزل درجة لاوعيه إلا من خلال تأويل خاص، ولنقل من خلال تأويل روماستيكي مثلاً حين ترسلنا هذه الكلمات إلي بطل شاب وظلال وحزن حميل، لكن لكلمات سوف تغير عندئذ نمط المعني وهو ما يحيلنا إلي قضية أخرى ويمكن في هذه الحالة أن نركز علي عدم الاتساق وأن نصف بيير مثلاً بأنه «شقر وماسوني» والأثر الذي يمكن أن يحدثه التجميع غير المتوقع لعناصر علي هذه الدرجة من التفرق يمكن أن يلمس حافة الكوميديا، من الواضح إذن أنه إذا كانت الجملة، موضع المناقشة، غير طبيعية، فإن الجميلين اللتين تشكلان نهيها (المعنوي والتركيبى) غير طبيعيتين كذلك، فقولنا بيير، أسمر ومرح

(1) Semantique structurale p. 106

وقولنا بيير لا هو أشقر ولا هو حزين .

هتان الجملتان أيضا تشكلان جمل عدم اتساق^(١)

وهكذا فإنه في هذين النمطين من الصور اللذين هما عدم الملائمة وعدم الاتساق تكون قد تمت مراجعة ممدداً الانتقال الانعطافي، إن نفي جملة انعطافية ، يشكل في ذاته جملة انعطافية أخرى وبهذا المعنى فلا وجود لهذا النفي ، ومن وجهة نظر لغوية بحثة لنا الحق أن نخرج بنتيجة مؤداها أن جملة عدم الملائمة وجملة عدم الاتساق لا نفي لهما ، ومع ذلك فنستطيع أن نلمح عثر ض ، ونستطيع أن نطرح تساؤلا ، بون أن نربط النمط بالإجابة التي سوف يحملها

والسؤال ينتمي إلى حقل الدراسات النفسية - اللغوية ، وهو يتصل بمعرفة ما إذا كان وصف التعبير بأنه تعبير ممنوع يعني وصفه بأنه تعبير مسنحير ، إن الإجابة بالإثبات ستحمل تناقضا من جهة ما ، ما دام التعبير الشعري يدل من خلال انعطافه الخاص على إمكانية إنتاج هذا اللون ، وإذا كان المتلقي قد وجد نفسه أمام «أصوات صلاة زرقاء» فلما لا يستطيع أن يبنى علي هذا النمط «أصوات صلاة حمراء» ؟

وعني هذا لتسؤل يمكن - فيما يبدو أن يرد بأن التعبيرين ليسا علي مستوي واحد ، فأحدهما طرح ضمنية أمام المتلقي ، ومعطياته قدمت ، و الآخر ينعي أن يتم نتاجه ضميا ، والفرض المطروح إذن هو أن لغة الضمنية سبجيب تلقائيا لقوانين اللغة ، وهو فرض ، كما نرى فيه بعض المحاصرة، لكن الفائدة التي يسمح بها هي المرور إلى التعبيرية ، فإذا كان

(١) لقد كان ر. ميو كما اشرت في « بناء لغة الشعر » هو الذي جعل فيما يبدو من عدم الاتساق قاعدة في لغة الشعر وهو م. كده بوروي (les Genres du discours p110) وأكد كذلك قاعدة برهسية بناء لغة الشعر ولني عني أساسها يعد قانون الشعر هو لقاسر المصدر

اللفي الضمني لتعبير ف ، هو الحصاد الذي يقدم في شكل إحاة تلقائية على «المثير» ، فإننا يمكن إدس أن نطلب من نوات مختلفه الإجابة عن الاختيار ما هو المضاد لكذ ؟ وإطلاق من مجموعتين من لمثيرات ١) انعصافية ٢) غير اعطافية سوف يترجم مقياس رمن رد الفعل (ر ر) أكبر وأصغر درجات التهيؤ للإجاة ومما له معزي أن يكون (ر ر) أطول في المجموعة الأولى عه في المجموعة الثانية

ولكي نأخذ مثلاً فإن المتعرضين للاختبار سوف يحيييون أسرع بكلمة «كذب أبيض» في مقابل المثير «كتاب أسود» أسرع من إجابهم بعبارة «رائحة بيضاء» في مقابل المثير «رائحة سوداء» ونفس النمط من التحارب قدس لإحرائه في مواجهة أنماط أخرى من لصورة سندرستها هيم بعد، وقيمة (رمن رد فعل) يمكن أن تشكل مع قيم أخرى مقياساً مقارباً لصور المختلفة فيما بينها وربما تصبغ شرعية على لتصنيف الذي يضعه الحدس للطقت الشعرية بالنسبة لهذا الصورة

نمط ثار من أنماط الصورة درساه في «بناء لغة الشعر» تحت سم «إلطب» في مثل الصفة

للارود الأرق

هي سم مالرمه

والقم مرتعش والارود الأرق لهم

والصفة غير الملائمة درساهها من قدر تحت عبور الإسناد ، لكننا نعلم أن هذه الوظيفة «الكيفية» تمثل في حالة الصفة وطفة إصافية بالقياس إلي الوظيفة الكمية التي تميزها من المسد إليه ومن البدل ، وعليذ أن بعيد تذكر هذ المبدأ وهي الموقع البعني لا تعد الصفة إلا حرءا من متدد الاسم ، ومن ثم فهي بشكل على أنها طبقة د حلية د حل الصفة لاسمة، مثبث قائم

الراوية يشكل طبقة داخلية من المستطيل ، لكن لا بد لتحقيق ذلك من شرطين داليين ، فعلي الصفة أن تكون قابلة للانطباق على

أ- جزء علي الأقل من أفراد الطبقة.

ب جزء علي الأكثر من أفراد الطبقة (بمعنى ألا تنطبق علي جميع الأفراد) وتكون الصفة غير ملائمة إذا لم ينطبق عليها الشرط الأول (وتكون رباعية الأضلاع) وإذا لم تستحب للشرط الثاني كانت إطباقا (ثلاثي الأضلاع) فاللاملائمة والإطنا ب إذن لوان من الصورة يتحركا في تحاهين متقابلين ، فغير الملائمة لا تنطبق على أي جزء وصورة الإطنا ب تنطبق علي جميع الأجزاء ، لكن النتيجة المستخلصة هي واحدة في الحالتين فالتعبير لا يصلح للدحول في دائرة قانون النفي ، وقد رأينا كيف تحقق هذا مع النمط الأول ، وعلينا أن نحتبره الآن مع النمط الثاني

عندما يعرف لقاموس كلمة اللزورد هإن ملمح الزرقة يدخل في حوهرها حين يقول «حجر أزرق صاف» فلو أضفنا الصفة لأصبح التعبير «حجر أزرق صاف أرق» وهو تعبير إطنابي تماما ، وهو من هذه الناحية شأنه شأن التعبير غير الملائم لا يتحمل النفي ولنكتف هنا باختبار النفي المعجمي، ولكي نبسط الأمر فليعتبر أن المضاد لأزرق هو أحمر ، فسوف يكون التعبير البديل

حجر أزرق صاف أحمر

وسوف نجد أنفسنا ثانية مع نفس الحالة السابقة ، هنفي صورة الإطناب ينتج عنه صورة «عير ملائمة»

والإطناب نفسه له درجات و أمثال الذي سقناه(*) ينتمي إلي درجة عليا

(*) استشهد لولف في الواقع بمذنب ولكن أمثال شابي مبهمة قائم علي أساس جناس نصوتي في اللغة لقرسنة مما يعقد معه جاسسه عند الترجمة إني لعربة، ولهد اكتفب بمثال واحد سويح القاعدة « المترجم »

منه، وهذا هو السبب الذي يجعلنا لا نلتقي بنماذج منه إلا في عصور متأخرة من الشعر الفرنسي حيث تشيع نماذجه، ولنقرأ هذين البيتين لما لارميه.

وبقوة الصمت والظلمات السوداء

عاد كل شيء علي سواء إلي الماضي الغابر.

فهناك تعبيران نعتيان يتمثلان في «سوداء» و«غابر» (\$) وما يمكن أن يقدماه من قيمة تحديدية لموصوفيتهما «ظلمات» و«ماضي» ، وفي نفس الإطار يدخل تعبير أراجون «الجميل» النهر السائل

وعلى العكس من ذلك ، فإن النصوص التي تنتمي إلي العصور السابقة، إذا كان النعت الإطنابي فيها شائعا، فإنه كن يرد دائما في شكل يمكن أن نعتبره منتما إلي درجة أكثر ضعفا من درجات المجاوزة، في مثل

زمردة خضراء توجت رأسها «فيني»

أو مثل

يري في عينيها الواسعتين نجوما مرضعة بالذهب

وكل البحر الواسع الذي تمضي السفائن فيه بعيدا «هيرديا»

إننا يمكن أن نعتبر التعبيرين النعتيين « زمردة خضراء » و«بحر واسع» نوعا من الإطناب ، ولكن هل يدخل تحت نفس درجة النوع السابق؟

هنا تكمن مشكلة الفارق بين الدلالة والمعجم ، ومرة أخرى ففي داخل هذه الدرجات يمكن أن نلاحظ فروقا دقيقة، فاللون الأخضر في الواقع يعد ملمح تحديديا للرمز ، ما دام يشكل الحاصة الوحيدة التحديدية له في عالم الأحجار الكريمة، ومن الصعب القبول بإمكانية فهم كلمة « زمرد» إذا لم يكن

(§) كان اللاعيون العرب قد أوردوا على تعبير مماثل مثل « أفسى الدابر لا تعود » وعلى تعبير لارمير

بن أبي سلمى نفس الملاحظة عند قال

وعم علم «يوم والامس قبته ولكنني عن علم ما هي عد عمي

المرء يعرف أنها تشير إلى حجر أخضر ، ومن هذه الناحية فإن نفيها الدلالي بعبارة مثل «زمرد أحمر» يشكل جملة إنعطافية ، لكن يبقى أن درجة الشذوذ هنا ليست بنفس بداهة الدرجة في عبارة مثل «لازود أحمر» والفرق يأتي دون شك من حقيقة أن كلمة «زمرد» تشير إلى موضوع مجسد يتكون من أجزاء مختلفة غير متغايرة جعلها الالتحام كأنها جوهر واحد ، و«الزمرد الأحمر» ليس شيئاً غير متصور ويمكن أن يكتشف يوم ما كما اكتشف الأوز الأسود ، فانعطاف التعبير إذن يبدو وكأنه نتيجة لمعطيات وليس نتيجة لقانون ومن هذه الزاوية فهو ليس محظوراً من الناحية السيمانتكية ولكننا سنعود بالتحليل فيما يعد إلى هذه المشكلة المهمة

ما موقع صفة الاتساع من البحر؟ هل هي ملمح تحديد؟ نعم ، إذا كان الاتساع هو الصفة الملازمة التي تفرق البحر عن البحيرة (البحيرات المالحة) لكن الاتساع محتوي من الصعب أن تثبت حدوده، فهناك بحيرات أضخم من بعض البحار (البحيرة العظمى والبحر الميت مثلاً) ، وصحيح أن مفهوم الإطباق يقوي بالعادة اللغوية في التعبير ، وتعبير «البحر الواسع» من «الكليشيهات» المعدة التي أوردها جريفيس كمثال علي «البعث الطبيعي» ، وهيردي لم يستعمله إلا من خلال تعبير هو في ذاته انعطافي «وكل البحر الواسع» وهو ما يشكل بدوره مساقاً من مساقات الصورة، نجده في مستوي عدم الملازمة ومن الأمثلة الجميلة في هذا المنحى مثال «صوت من ذهب» وهو تعبير في ذاته مبتدل ، ولكن أحياء فرلين هي السياق التالي

عجأة تستدير بحوي نظراتها المثيرة

أي يوم أروع من يومك هذا ؟

ذلك الذي كان صوته الذهبي حياً

إن تعبير «صوت من ذهب» يجمع نمطي الصورة، ولكنه ينتمي إلي نوع من الإطناب مختلف عن النوع السابق ، فنحن لدينا في الواقع نموذجان للإطناب النعتي تبعا لكون الوصف يحدد فردا أو يحدد طبقة ، والطبقة وحدها هي التي تقبل امتدادا قابلا للتجزئة أما الفرد فهو من خلال تعريفه غير قابل للتجزئة ، ومن ثم ، فهو لا يقبل تعريفا امتداديا إضافيا ، فإذا ما قدم لنا نص تصورا كهذا (امتداديا إضافيا) للفرد ، فإنه سيصبح إعطافا من خلال الإطناب ، وهو ما تم مع المثال المذكور فالصوت من خلال الصمير يتحدد مرجعيته الفردية بشيء غير قابل للتحركة ومن ثم فإن النعت بالصوت الذهبي الحي لم يعد يستطيع أن يؤدي وظيفة الصفة التحديدية ، وإلى نفس النموذج ينتمي النعت الذي يسمى في البلاغة القديمة «النعت الطبيعي» مثل «أندروماك ذات الذراعين البيضاضاوين» أو «هكتور مروض الحيل» فالإطناب هنا لا يأتي من التكرير الذي لا يمل لنفس الصفات في النص ، لهوميري ، و لتكرير ، كما سمري ، هو نوع من الإطناب التركيبي يختلف عن النوع الذي معد والذي ينتمي إلي المجاوزة التصريفية

إن اسم العلم يشير إلي مفرد غير قابل للتجزئة ، ومن ثم ، فهو لا يقبل صفة تحديدية إلا إذا قبل التجزئة تبعا لأبعاده المكانية (أمريكا الشمالية في مقابل أمريكا الجنوبية مثلا) أو لأبعاده الزمانية (روما القديمة هي مقابل روم الحديثة مثلا) لكن عدم وجود «تدمير الحديثة» هو الذي يؤكد أن صفة «قدسة» إطناب في بيت بودلير

لكنها الجواهر الضائعة هي تدمير القديمة

ويمكن أن نقيس انطلاقا من هذا المثال وحده نسبية المجاوزة تبعا لدرجة المعرفة التي يمتلكها قارئ النص ، هل من الممكن أن نؤسس مبدأ الصورة علي قاعدة المعرفة المشتركة لجماعة اللغوية كما هو الشأن في حالة

الزمرد الأخضر؟ إن القارئ في هذه الحالة سيرجع إلى لون من المستوي اللعوي الثقافي وفي نفس الوقت سيؤكد على النزعة الاصطفائية للشعر

إن هذه السمة يمكن أن تبدو أكثر وضوحا في المثال التالي

تتهادي أوفيليا البيضاء مثل زنقة كبيرة

إن السمات الخاصة للاسم العلم لها قدرتها اللا محدودة على إحداث التجاسس ، ولكي يتأكد الطابع الإطنابي للصفة هنا ، فإنه يسعى أن يكون هناك أوفيليا واحدة، وألا يكون هناك أوفيليا سوداء في مقابل البيضاء كم هو الشأن مع «يوزولد» ysolde السوداء ويوزولد الشقراء . وهنا ترد مشكلة «تجاوب النصوص» فالنص يرسلنا إلى نص آخر، وعندما يري القارئ «هاملت» شكسبير عليه أن يعرف أن عالمها لا يوجد فيها إلا شخص واحد بهذا الاسم ، وهنا ، وهنا فقط ، توجد التصويرية ، ولكي نضع هذا في الاعتبار يكفي في الواقع أن نتخيل «عالم خطاب» تأخذ فيه فتاتان مكانهما وتحملان نفس الاسم ولونين مختلفين ، ولأنه في القضية التي معنا «أوفيليا» البيضاء ليس لها مقابل أو نقيض ، فإن «البياض» أحد الشمولية في الحقل الدلالي ، وأصبح بالمعنى الخالص صفة طبيعية أي صفة جوهر كما لو أن البياض تعادل مع جوهر أوفيليا «الأوفيلية» ، كم لو أن كل فتاة هي فتاة بيضاء، وكل بيضاء هو العذرية ، وهناك ظاهرة أخرى تأتي لكي تقوي المقارنة ، وهي تتصل بلزبقة التي هي نموذج الزهرة البيضاء ، ولكنها هنا لكي تشع على المحور التركيبي للغة الشعرية .

ولنختتم ذلك التحليل لهدين النمطين من الصورة، بمط اللاملاحة ونمط الإطناب بهذه الملاحظة إن الأمثلة التي حللناها تنتمي جميعا إلى شكل واحد هو «التركيب النعتي» ولكننا يمكن أن نعمم النتيجة ونقول إن ما هو صحيح بالنسبة للعت ، هو صحيح كذلك بالنسبة للخبر أو للمسند ، ومع

ذلك فهناك فارق بين النوعين فصورة اللاملاعة هي هي سواء كانت هي وضع الصفة أو الإسناد لأنها لم تتخذ وضع اللاملاعة إلا من خلال وظيفتها الإسنادية وعبرة «هذه الرائحة سوداء» خارجة عن المألوف لنفس أسباب خروج عبارة «رائحة سوداء» ونقيض العبارتين أيضا «هذه الرائحة بيضاء» و«رائحة بيضاء» تنتميان إلي نفس النمط من المجاورة

لكن حالة الإطناب مختلفة ، فالمسند هنا لايشكل انعطاف لنفس الأسباب التي توجد في الصفة ، وهناك فارق لغوي جوهري بين عبارة «اللازود الأزرق» وعبارة «اللازود أزرق» ، ففي الحالة الأولى لم تستطع الوظيفة التحديدية للصفة أن تتحقق ، لأن الصفة أشارت في نفس الوقت إلي الجزء وإلي الكل ، أما في الحالة الثانية فلا يوجد شيء من ذلك فعبرة «اللازود أزرق» عبارة طبيعية علي مستوي الإخبار ، ولا يمكن أن تكون انعطافية إلا إذا دخل الإخبار في «لعبة المعلومات» التي تستبعد من المقولة الاخبارية الحشو وتحصيل الحاصل وقد رأينا نمادج لذلك ، وسعود إليه فيما بعد، لكن الفرصة الآن سانحة لكي نظهر أن مبدأنا قابل للتعميم من خلال تطبيقه علي ذلك المستوي أيضا لسبب بديهي، وهو أن نهي الإطناب الإخباري هو أيضا إطناب ، ونموذج الحشو واضح، فإذا كان «هو ب» يعد حشوا فإن «نقيض أهو نقيض ب» يعد حشوا أيضا، وقانون المعلومات الذي يحرم جملة مثل «المثلث هو مثلث الأضلاع» يحرم أيض جملة التكميلية «الدائرة ليست مثلثة الأضلاع» فكلا التعبيرين لا يزودنا بمعلومة ومن ثم فكلاهما تعبيرات انعطافية بنفس الدرجة.

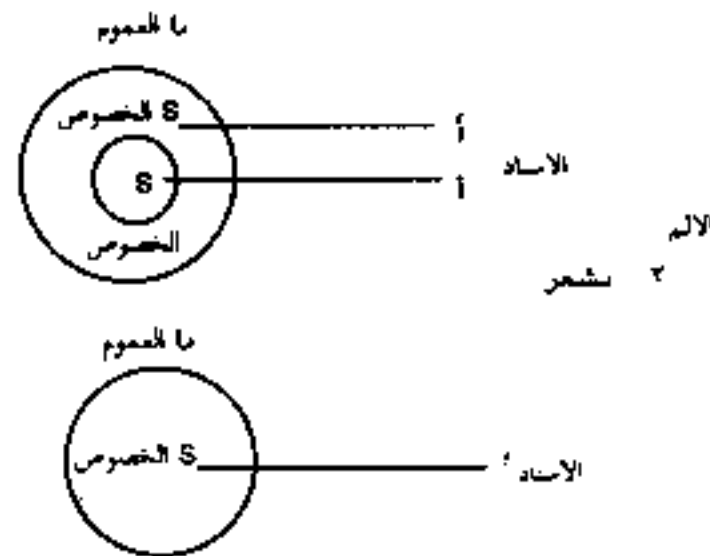
إن التطابق العميق لنمطي الصورة، يتأكد من ناحية ثانية ، من خلال ما يكملهما من النقيض والنفي، وإذا لم نضع في الاعتبار إلا الشكل الخارجي فإن نفي صورة اللاملاعة الوصفية هو إطناب، وبفي الإطناب ينتج صورة غير ملائمة ، وهو ما يعطي معيارا للفرق بين هذين الشكلين أو الدرجتين من درجات الانعطاف

ففي الحالة الأولى يحدث التناهر بين افتراضين مثل رائحة سوداء ويكون نقيض الصورة غير ملائم «رائحة بيضاء» وفي الحالة الثانية يحدث التناهر بين ملامح مطروحة مثل «صوء مظلم» ويكون نقيض الصورة إطنابا «صوء مثير»

* * * *

يري ستراونسن strawson أن لجملة تشغل امتدادا بين عمومية المسند إليه وخصوصية المرجع، وهو تحليل لا يطبق إلا على الجملة النحوية، فمع الانعطاف (المجازي) ترفض خصوصية المرجع وتجد الجملة من جديد عمومية الأنواع، ويمكن أن يتضح ذلك من خلال الرسمين التاليين.

١. بشر



فالشعر هو شمولية الإسناد بينما البثر هو تجرئته، وهنا يكمن الملمح الدلالي الملائم للفرق بين الشعر البثر

* * * *

في القسم الأول من هذه الدراسة الذي صدر في (بءاء لعة الشعر) هي الفصل الخامس درسنا مطا من الصورة لم يكن قد تم تناوله من قبل ونعني به ذلك الشكل المسمي «المحولات» مثل «أنا» و«هنا» و«غدا» الخ وهي المحولات التي لا نستطيع أن تؤدي وظائفها المرجعية إلا إذا رجعت هي

بدورها إلى ملابسات لحظة البيان ، وهي ملابسات تعتمد في الخطاب لشفهي علي لإشارات الحسدية للمتكلم ، أما في اللغة المكتوبة حيث تفقد هذه السمة الموقفية ، فيبغى أن يحل محلها إشارات داخلية في الكلام، مثل تاريخ الكتابة أو توقيع النص ، فإذا ما فقدنا هذه الإشارات بدورها ، فإن «المحولات» تتعرض للإصابة بالعجز المرجعي

وما دامت أفضل طريقة للتثبت من صلاحية نظرية ما هي إظهار أن النقيض لا تصدق عليه القاعدة، فإنني سأختار عشوائيا تعبيرين للتدليل علي ذلك النقيض

التعبير لأول

ليوم ماتت أمي

وقد يبدو هذا التعبير في النظرة الأولى تعبيراً ساذجاً من الناحية التصويرية ، وهو سيبدو كذلك ، بالتأكيد في إطار اتصال شفوي أو في إطار خطاب مؤرخ وموقع ، لكنه فحاة سيفقد كل حصائصه الحرفية حين يشكل الجملة الأولى من رواية « الغريب » لألبير كامو وتحليله في ذلك الموقع سيجعله جملة اعطافية من ثلاث روايا

أولها ، استخدام صيغة الماضي المركب *passé Composé* [وهي صيغة قريبة من اللغة اليومية] في رواية أدبية مرموقة، والتي جاب ذلك تحتوي الحملة على صورتين ترتبطان بمحولين هما «اليوم وأمي»

فرمن النطق والشخص الناطق غير محددين ، والمصطلحان غير قادرين علي أداء وظيفتهما المرجعية ، ونتيجة لذلك يمكن أن يكونا عرضة للاتهام بعدم أداء متطلبات القواعد ، وغياب أي إشارة حول زمن النطق في كلمة «اليوم» يشي بان معناها - خلافا لما تقوله المعاجم- يوم ما أو أي يوم، وكذلك كلمة « أمي» فهي أم لتحدث غير معين ، ومن ثم فهي تشير في وقت

واحد إلي أي أم وإلى أم معينة وكلمة «اليوم» غير قابلة لأن تكون المضاد ليوم آخر ، وكذلك أمي غير قابلة لأن تكون المضاد لأي شخص آخر ، ومن هنا تتأكد شمولية الجملة الإسنادية «اليوم ماتت أمي» التي تشير عادة إلي مسند معين في مكان معين يحدده الزمان والمكان ، لكن العوز المرجعي قفز علي حدي الزمان والمكان ، فالموت أصاب فردا واحداً في العالم في يوم واحد في العالم

والمثال الثاني مقتبس من الترجمة الفرنسية لنشيد الإنشاد

تعال يا حبيبي

نذهب للحقول

سوف نمضي الليل داخل القرى

إن محدثي في هذه الحالة قد أشار بنفسه إلي أداة التعريف «أل» في كلمة القرى كمصدر لما يسمى بالواقع اللانهائي ، واللانهائي اسم آخر لما أسميته بالشمولية ، لكن الأهمية هنا تكمن في الاعتراف بأن هذه الظاهرة ليست ناتجة من أداة التعريف في ذاتها ، لكن من استخدامها غير المناسب ، ويكفي لكي يقتنع المرء أن يأتي بأي جملة استخدمت فيها أداة التعريف استخدم ما طبعيا فسواء استخدمت للتعميم أو للتخصيص لاتحمل الأداة أبدا معني اللانهائي واللامحدد ويكفي لكي نعطها داخل البصر الذي معنا ، أن نقدم لها المرجع الذي تفتقده ، فنقول مثلا «سوف نمضي الليل داخل القرى المعهودة» إن الأداة لا تنتج فعاليتها إلا في غياب كل مرجع نصي ، إنه نتيجة لغياب سابقة ما أو لاحقة يمكن أن تفسر السياق ، لا تستطيع معها أداة التعريف أن تملأ وظيفتها السياقية فإن أداة التنكير قد تستحق أن تحل محلها ، لكننا لو قلنا «وسوف نمضي الليل داخل قرى» فإن العبارة ستفقد في وقت واحد ، انعطافها (عن القاعدة المألوفة) وفعاليتها إن التمييز

بين المعرف والمنكر شديد الأهمية في قواعد النحو الفرنسي من حيث إن المسند إليه الإسمي يستلزم وجود الأداة التعريفية أو التنكيرية) وهي كل مرة يشير المتحدث إلي شيء فعلياً أن يوضح ما إذا كان قابلاً للتحديد (والتعريف) أو غير قابل للتحديد (قابل للتنكير) لكن الاستراتيجية الانعطافية في المقابل تظهر الشيء وكأنه قابل في وقت واحد للتعريف ومستعص عليه

ولنأخذ مثلاً آخر

عالياً فوق الجبل ، وفي ظل شجرة عجوز «لامارتين»

أي جبل وأي شجرة ؟ إن السياق لم يقل شيئاً ، وكن من حق أداة التنكير أن تكون هنا، ومع ذلك فيكفي أن تحول العبارة إلي «عالياً فوق جبل، وفي ظل شجرة عجوز» لكي يعيش ، من خلال فقدان الشاعرية ، الفعالية الشعرية لأداة بسيطة^(١)

إن نفس الظاهرة تكمن في الفرنسية في نظام الضمائر والأبواب التي تقسم كلاسيكياً إلي ضمائر شخصية، وأسماء إشارة، وضمائر ملكية . الخ وهو تقسيم لا يحدد الموقع الغامض لها والذي يتسرب بين التعريف والتنكير تبعاً لما ترسل إليه الأداة أو الضمير من مصطلح قابل أو غير قابل للتحديد، وهناك في أسلوب القصة الحديث صورة تعبيرية شائعة الاستعمال وهي تنتهك نظام القواعد ، فالقصة تبدأ من خلال ضمير معرف محدد «جاء مسرعاً» .. إننا سنعرّف بالطبع من هو فيما بعد، لكن حتى يتحقق ذلك ينتج التعبير نفس الظاهرة

إن الاستخدام البسيط لاسم العلم ذاته يمكن أن يكون موضوعاً

(١) استخدام أداة التعريف للإشارة إلي الفكرات ، يبدو استخداماً محضاً رامي، كما أشار لذلك تودروف مثل الأسماء الكريمة ، الزهور ، الشوارع الكبيرة ، الخ ويبدو أن راميول لم يلاحظ أن تلك أشياء غير محددة وواصل استخدام أداة التعريف لها وكأنها لا علاقة لها بالتنكير. تودروف مرجع سابق ص ٢١٠

لاستراتيجية تصويرية ، إن اسم العلم نموذج للمطابقة المثالية علي شرط أن يكون المرجع وهو المسمى معروفا من المخاطب ، ونتيجة لغياب ذلك في اللغة المكتوبة فهي محتاجة إلي سياق تقديمي «في الرواية يأتي اسم الشخصية في بداية عناصره تحديدها»^(١) لكن هذه القاعدة لا يجري احترامها إلا في الرواية الكلاسيكية التي كانت تجمع طقوسها إلي الاسم الملامح الجسدية ، والمعنوية والاجتماعية .

ايجندي دي راستنيانس كان لها وجه جنوني تماما ، السحنة البيضاء والشعر الأسود والعيون الزرقاء «بلزاك»

لكن الجملة الأولى في رواية «الوضع الإنساني» la Condition humaine كانت

تشين tchen هل تحاول أن تخلع القناع؟

ولن يرد بعد هذا تقديم للشخصية ، إن الشخصية قد سميت ، لكنها ظلت مع ذلك غير معروفة بأكمل الطاقة التصويرية للمحولات الضمائر أو أسماء الأعلام لها فقط وظيفة واحدة هي اختزال المجهول إلي المعلوم ، وهو السياق المعاكس لما كان يسند إلي العلم قديما (اختزال المعلوم إلي المجهول). وتلك المقابلة ليست واردة بالصدفة ، فإذا لم يكن المرجع معروفا «بسمه معينة» فإنه لا يستطيع ، من ثم ، أن يكون مقابلا لشيء معروف «بسمه أخري» ومن هنا فاسم العلم الذي يتلبس هذه الحالة [كما هو الشأن في النماذج التي أشرنا إليها] ليس له مقابل ولا مضاد [ومن ثم فهو يتمتع بالشمولية]

* * * *

(١) ج ديوا ، مرجع سابق ص ١٥٨

إن وجود «النحو» la syntaxe كمستوي مستقل من مستويات اللغة هو اليوم موضع نقاش، فأصحاب «النحو التحويلي» يوافقون، وأصحاب «الدالة التوليدية» يرفضون، وبدون أن نتخذ موقفا من عمق القضية فإننا سنتفق مع الرأي الأول لمجرد أنه أكثر سهولة في التصنيف بالقياس إلى البلاغة القديمة التي تفرق بين صور المعنى (الاستعارة) وصور المبني (التركيب أو النحو)^(١)

ولنأخذ من بين هذه الصور، «القلب» حيث انتهاك القاعدة التي تثبت مواقع الكلمات على خط امتدادها، وهي لغة كالفرنسية فإن هذه المواقع تثبت سلفا من خلال قواعد محددة، ومن ثم فإن عبارة مثل

بيير دائما كان يساء فهمه

هي عبارة «قواعدية» على حين أن عبارات مثل

بيير فهمه دائما يساء كان

بيير يساء كان فهمه دائما

هي عبارات غير قواعدية، والفرق يكمن فقط في ترتيب المواقع وهي «بناء لغة الشعر» الفصل السادس، هناك نمط خاص من قلب درساها لأسباب تطبيقية بحتة وهو «الصفة»، وحقيقة فإن القواعد التي تحدد مكان الصفة في اللغة الفرنسية ليست قواعد عامة، فهذه صفات بكون تقديمها طبيعيا (كبير، جميل، طويل الخ) وهي ذات أعداد قليلة وهي بقيا أثرية من اللغة القديمة، حيث كان الاتجاه إلى عكس لواقعية ويسعى بون شك أن

(١) مرق فونتاسي بين البناء construction والنحو syntaxe حين قال «هناك قواعد عامة سحر مشتركة بين كل اللغات، وهذه القواعد لعامة لا تمنع من أن يكون لكل لغة «بناؤها الخاص» وهو بناء غالب ما يكون مصادرا لبناء لغة أخرى، مرجع سابق ص ٢٨٣ وبحر بساطل لا يشير فونتاسي هنا إلى شيء قريب من «أسس العميقة» و«لبنية السطحية»

نحافظ علي خاصيتها المزبوجة في الإبحار و لاستعمالية ، وهذا صنفه
أخري من الصفات^(١) يكون تأخيرها طبعيا ، وهي قاسه للقب وتغير الموقع
، ولكنها نغير المعني عندما يتغير موقعها «بوز أن يكون من الممكن الإشارة
إلي قاعدة ثابتة لها قوة القانون فإنه يبدو أن معظم هذه الصفات ، نحفظ
بمعناها الخالص عندما تأتي بعد الموصوف ، وتأخذ معني اعطاهها أو
تصويرها عندما تسبقه^(٢)

ويمكن أن نشير كدليل علي هذا ، كلمة *pouvre* فهي تعني «قليل المال»
سوء وقعت صفة أو وقعت خيرا أو مسندا ، ولكنها لا تعني *pitoyable*
(يستحق الشفقة و لراثاء) إلا إذا تقدمت عني الموصوف ، ويمكن إيسر
باعتبر التقديم صورة من صور الاسنعمال التركيبي ، لكن علينا أن نلاحظ
هنا أن التعبير التركيبي استتبع تعبيراً دلالي وهي إشارة عني التراط
العميق بين المستويين

فما عدا الاستثناءات المحددة فإن قاعدة التركيب ، لفرسي هي تأخير
الصفة ، وذلك يصدق على نحو خاص علي الصفات التي تشير إلي
خصائص حسية مثل صفات الألوان ، وأي قاريء فرنسي لن يقبل بوز أن
يفاجأ ، عبارة مثل «لقد ارتدت أسود ثوبا ، وأزرق حذاء» ولكن داخل النماذج
الشعرية ، يبدو الاتجاه عكس ذلك ، ولناخذ من مالمريمه هذه الأمثلة

سوداء ربح

أبيض زوج

سوداء كذبات

أبيض أنف

أبيض القناع

(١) حوالي أربعين صفة تقريبا ، ننف لما نقوله «بوا » Bidots مرجع سابق ص ٨٢

(٢) Bidots. ibid

ررقاء صلوات

الأحمر لشروق

ومن هنا فإن السؤال يطرح من جديد حول وظيفة الصورة لماذا
القلب؟ لأي سبب نفضل نظام (ب - ١) حيث القاعدة تتطلب (١ - ب) ؟
إننا غالباً ما نتحدث عن نوافع عروضية ، وكفي لكي نقتنع بعكس هذه
المقولة ، أن نقتبس مثلاً من قصيدة بشر

وهي الفخر ، المسلح بالمتوهجة العزيمة سوف يدخل
إلي الرائعة القري (رامبو)

فهناك صورتان فيهما قلب في سطر متحرر من كل القيود العروضية ،
لماذا إذن لا نقول « العزيمة المتوهجة » و « القري الرائعة » ، إننا نحس علي
العور بما يفقده النص ، لكن هذا فقدان علينا أن نفسره

إن الاستعمال يتيح كما قلنا لبعض الصفات أن تغير موقعها لكن يتغير
معها المعنى ؛ وهكذا فإن « ولد قذر » ليست مثل « قذرولد »(*) فتقديم الصفة
يأخذ «معنى تصويرياً » علي حين أنها تحتفظ بمعناها الخالص في موضعها
الطبيعي ، وذلك يظهر إلي أي حد يبدو التفريق خادعاً بين صور الاستعارة
وغير الاستعارة (أو صور المعنى وصور المبني) فالقلب ينتمي إلي الصور
غير الاستعارية بما أنه صورة نحوية تركيبية ، ولكن ما دام هو يغير المعنى
فإنه يعد استعارة أيضاً ، والواقع أنه ككل الصور يجتمع فيه الأمران ،
المجاوزه وتخفيض المجاوزة ، ولكن ينبغي تفسير تعبير المعنى ، والأمر يبدو
وصحاً في حالات الخروج الدلالي فإنه لا بد من إعادة ترتيب التوافق
النصي ، ولكن في حالة « القلب » لا يصلح لها هذا التفسير ، فتغير الموقع لا
يجعل الصفة غير متوافقة من الناحية الدلالية ، وإذن فكيف نفسر تغيير
المعنى ؟ والنحو علي قدر علمي لم يطرح هذا السؤال أبداً .

* تقديم الموصوف في هذا المثال في العرسية يعطي معنى القدرة الجسمانية لكن تنحيه يعطي معنى القدرة
المعنوية ، نظراً بناءً له لشعر - لترجمة لعرسية - لطبعة الأولى سنة ١٩٨٥ من ٢١٤

ومع ذلك فهناك استثناء بـ جبرود جمع التقابلات الدلالية (العام / الخاص) لكلمة واحدة في مواقف مختلفة وقد قال « إن الصفة في موضعها لطبيعي كما يقل كثيرا ، لها قيمة كمية فهي تحدد دائرة داخل دائرة أوسع (نوعا داخل جنس) لكنها عندما تكون في غير موضعها لطبيعي تفقد هذه القيمة وتحمل معني الوصف لطبقة ، فعندما نقول Un homme grand (رجل كبير) فإن المقابل لها من حيث الحجم أفراد الجنس الآخرون من الرجال (صغير متوسط إلخ) أما إذا قلت Un grand homme كبير رحر (يقابلها في العربية شخصية كبيرة) فالعبارة تدل علي رجل لشخصية فيه هي الكبيرة»^١ لكن هذا التوضيح غير كاف ، فإنه يمكن أن يقلل بالتأكيد أن تغير الصفة معها لكي تسمو بقيمتها الجدرية ، مادمت في عبارة « شخصية كبيرة » Un grand homme الشخصية هي التي وصفت بالكر ، وهذا ما يتندي في الكر المعوي ، لقد أعطي المؤلف مثلا آخر وهو « الإمامة البيضاء هي يمة يماميتها بيضاء حاصة ومن هنا برعت القيمة الاستعرية للإمام (وهي لصهاره) وللرياض (وهي البرعة) (ص ١١٢)

ولكن إن كان التوصيح جيدا فإنه نفسه في حاجة إلي توضيح فلووافق عني أن تعبير موضع الصفة يحمل قيمة جدرية عامه (أي يجعلها تحمل أصل المعني لآخرءا من كلمة) ويأخذ معني استعاريا لكن يبقى لسؤال الأساسي لماذا يعطي التقديم للصفة بالتحديد هذه القيمة الجدرية ؟ وهذه هي لشكله الحقيقيه لني يطرحها السؤال إذا أردنا أن نطرق موضوع مكان لصفة في لغوية

والواقع أن النموذج الذي قدمناه يمنحنا فرصة للتقدم نحو تفسير ممكن فالعرق بين « رجل غني » و « شخصية عنه » تأتي في كلمة واحدة ، فحل

() La syntaxe du français p 111

غني مقابلها « رجل فقير » أما « شخصية غنية » فليس لها مقابل أو نقيض ، وإذا كان الاستعمال^(*) قد جعل القلب يؤدي مهمة المعني الجذري في « شخصية كبيرة » (بون تحديد كمي يستلزم إثبات جانب ونفي غيره ومن ثم يستلزم فكرة التقابل والتضاد) فإن الاستعمال لم يفعل هذا مع الصيغة التي تقابلها وهي « شخصية فقيرة » ومن ثم فهي لم تدخل في إطار الاستعمال ، وهكذا فإن عبارة مثل « رجل منحط » تدخل في دائرة الاستعمال ، أم مقابلها وهو « رجل مرتفع » فهي ليست كذلك .

وهذه الظاهرة تثار فيما يتصل بالاستعمال اللاملائم عندما يسمح الاستعمال اللغوي بالتجميع الانعطافي بين كلمات مختلفة ، وهو عادة ما يسمح بذلك لكلمة واحدة من أفراد الجذر اللغوي ، ويبقى النقيض والمقابل موسوما بسمة المحذور ، ومن ثم فهو لا يستطيع أن يتسرب إلى دائرة التشكل الواقعي

والواقع أنه إذا كانت الصفات التي ألفت اللغة أن تضعها في غير موضعها لا تغير المعنى ، أي لا تنتقل من التعبير عن الحزني والخاص إلى الدلالة على المعني الجذري العام ، فذلك لأن نقائضها ومقابلاتها توضع هي أيضا في غير موضعها ، وهكذا فإن تقديم الصفة [هي الفرنسية] في « رجل عجوز » يبدو طبيعيا ، وكذلك الشأن في نقيضها وهو « رجل شاب » ، ومن هنا فإن التقابلية المتضمنة تنبؤ قاسية لتشكل ، والصفة تحتفظ بقيمتها التخصيصية والجرئية ، والفرق بين « رجل عجوز » و « شخصية غنية » أننا يمكن أن نجد للمثال الأول مقابلا ونقيضا وهو « رجل شاب » ، لكن المثال

* نحاول من خلال الترجمة لأمثلة هذه القصيدة التي تختلف فيها العربية عن الفرنسية ، حيث نحضن لعلاقة بين الصفة و موصوف لقوانين نحوية معييره ، نحاول أن نحذر أمثلة عربية نفهم من خلالها الآراء والتفسيرات التي يطرحها الساقشة . سرجم

الثاني ليس مقابل « شخصية فقيرة » مثلاً ، فالنفي والتقدير واردان في الحالة الأولى وغير واردين في الحالة الثانية

وهذه القاعدة يمكن أن نراجعها من خلال أمثلة كالأمثلة التالية^(١٠)

طقس جميل طقس رديء

عقل خفيف عقل مترن

يد طويلة يد أمينة

إن هذه الأمثلة الأخيرة ذات مغري ، فصفة جميل مضادها هو « قبيح » ، لكن عبارة « طقس قبيح » ربما لأسباب صوتية ، هي عبارة غير مقبولة ، فالكلمة إذن تغير « مضادها » وتقبل مضاداً لها كلمة « رديء »^(**)

فليس مضاد الكلمة في ذاته هو « الملائم » ، ولكن مجمل الموقف التقابلي هو الذي يحدد

فالصور التركيبية النحوية [أو صور المنى] تعمل إذن وفقاً لنفس النموذج الذي تعمل به الصور الدلالية [أو صور المعنى]

فالكلمة الانعطافية تفلت من القانون العام للتضاد والتقابل ، وحتى لو أخذت مثلاً شائعا مثل « شعرات شقر » فإنه سيحتفظ ببعض الفعالية ، ولنسوف يحتفظ بها ما دامت لا توجد في اللغة تعبيرات مثل « شعرات زرقاء » لكي تكون مضادة لها ، فالشقرة إذن سوف تتحول إلى معنى جذري ولن تعود لون قابلاً للتغير وإنما ستصبح لوناً أساسياً للشعر ، وامتداد التركيب

* الأمثلة التي أوردتها المؤلف هي « طقس جميل » ، « طقس رديء » و « مدينة كسرة » و « مدينة صغيرة » و « مدي بعد ومدي قصير » وقد أوردنا بعض التعديلات بعد عادة لاستعمال اللغوي وبكي يكون النقاش لعلمي لدي يجريه مؤلف مفيداً للقارئ العربي « المترجم »

** تحصيل المؤلف يطبق أيضاً على الأمثلة العرسة التي أوردناها ، فجمييف يقاسمها ثقيل وهويلة تقاسمها قصيرة ، لكنه لا يقال عقل ثقيل ولا يد قصيرة بمعنى شريفة في مقابل طويلة بمعنى غير شريفة وقد حشر كل كلمة « المصدر » المناسب بها في مقام « المترجم »

حين استبعد كل المضادات ، أصبح هو « المسد » ، لوحيد المسد سوف يتوحد معه في النهاية تبعاً لمعادلة الشعر الشفرة وتلك معادلة تنتمي إلي حقل الدلالة الشعرية وتكتسب منه شرعيتها

ومع ذلك فهناك فرق بين الصور التركيبية والصور الدلالية ، فالتعبير للاملائم ليس له تعبير مقابل ، فالرائحة السوداء لا مقابل لها لأن الرائحة البيضاء لا وجود لها ، لكن الأمر فيما يبدو ليس هو هو فيما يخص القلب بمقابلته له وجود وهو التعبير العادي [الذي لا قلب فيه] فماذا يمكن أن يصنع تجاه هذا الاعتراض ؟

هناك إجابتان ممكنتان ، وتبعاً للأولي يكون التقابل منضمناً ، لأنه كامن وينزع إلي ، عادة إنتاج شكل التعبير الذي يكمن داخله ، وتلك فرضية تعتمد علي حقائق ثابتة لدي المدرسة التعبيرية اللغوية لنفسية^(١) أما الإجابة الثانية فتعتمد على النموذج التحويضي الذي يري أن النفي (التقدير أو التضاد) المعجمي أو التركيبي هو تحويل ، فإذا كن المتكلم يريد أن يعبر موقع الصفة فإن عليه أن يقوم بعملية تحويلية ثنية ، وهذا يبين التعبيريون أن إجراء عمليتين تحويليتين أكثر صعوبة من إجراء عملية واحدة^(٢)

ومن هنا فإن النفي (التضاد) لم يعد مستحيلاً ، لكنه صعب فقط ، وذلك لفرق بين الاستحالة والصعوبة يؤكد الحدا الذي يرينا أن الصورة التركيبية النحوية أقل طاقة شعرية من الصورة الدلالية ، وأن « القلب » أقل من « اللاملاحة » وهو يصعب في الاعتبار أيضاً هذه الظاهرة التي تؤكد النصوص ، وهي أن القلب في الصفة يأتي بصفة عامة - مزوجاً مع

(١) مثل « ظاهرة المدخ » التي درسها « سيلي » و « كوب » J. educ psychol 28, 1957

(2) C F Miller "Quelque etudes psychologiques de la grammaire" langages

16 1969

مجاورة دلالية مثل « سوداء ريح » حيث تجمع الصفة في وقت واحد
اللاملاحة والقلب

وهكذا فإن الفرق بين نمطي الصورة ، فضلا عن كونه يدفع اعترضا
عن النظرية ، يعود ليؤكدها .

إن القلب العتي [التقديم والتأخير] ليس ، لا شكلا ضعيفا من « أشكال
الصورة » لكنه قابل لأن يأخذ حيزا أقوى ونحن نستطيع أن نقيس فعاليتها
هنا كما هو شأننا في التحليل دائما من خلال مقارنته مع شكله
الطبيعي [نون قلب]

إن بيت أبواللونير

تحت قنطرة ميرانو يجري السين

لا يدين بشاعريته فقط لجرد القلب [التقديم والتأخير] ولكنه يعقد
بالتأكيد شيئاً إذا عد إلي الترتيب الطبيعي
يجري السين تحت قنطرة ميربو

وهناك مثال أكثر ظهوراً يزودنا به عنوان رواية فتزجرالد Tender is the
night « لحنار هو الليل » ، ويكفي أن نعيد العبارة إلي الترتيب
الطبيعي « الليل هو الحار » لكي تتدخل عي المستوي التصويري ومرة
أخري نقول إن الترتيب الطبيعي قابل للتضاد ، والترتيب غير الطبيعي غير
قابل له ، وعبارة « الحنان ليس هو الليل » ليست بالتأكيد من الساحة
التركيبية أصح من عبارة « تحت قنطرة ميرانو لا يجري لسين »

إن صور القلب ليست إلا واحدة من أنماط الانعطاف [الانحراف]
التركيبية المختلفة التي ليس هنا مجال حصرها فذلك يستلزم مجلدا كاملا ،
ولقد اقترح نشومسكي تصنيف لها في ثلاثة أنواع : النوعان الأول والثاني
منها تركيبيان ، وهي

١ انتهاك الطبقة المعجمية .

٢ الصراع مع ملمح ينتمي إلى طبقة صغرى محددة تدخل تحت الطبقة الرئيسية

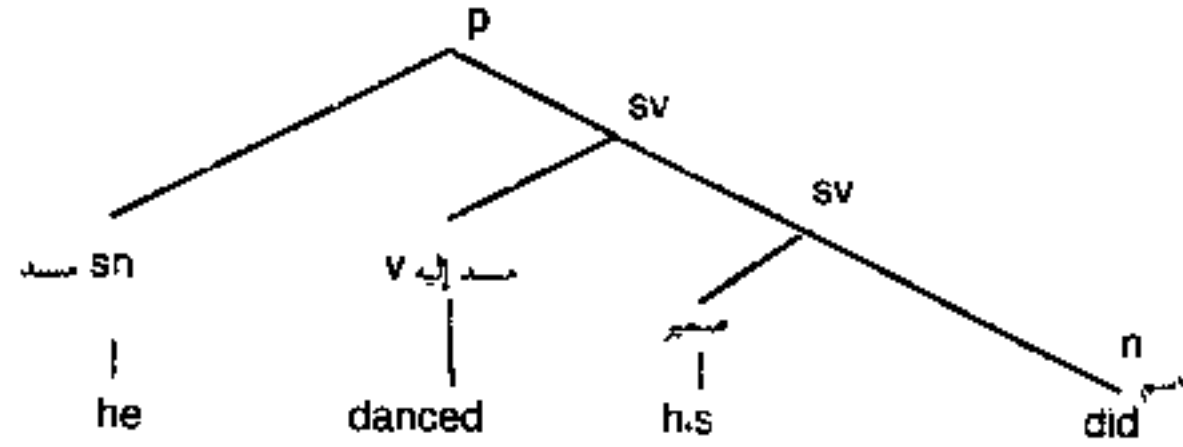
٣ الصراع مع ملمح انتقائي .

ولنأخذ مثلا مشهورا يبدو أنه ينتمي للنوع الأول من هذا التقسيم وهو بيت شعري لكومنجز Cummings

he Sang his didn't he danced his did

والعبارة الثانية يمكن أن تترجم إلى « لقد رقص فعله » بصيغة فعل الماضي المسند إلى ضمير الملكية الغائب ، لكي تحافظ العبارة على درجة خروجها التركيبية في الأصل ، فإن كلمة « فعله » هي فعل ومن ثم فهي غير قادرة على أن نملا وظيفتها الطبيعية من الالتحاق بضمير الملكية الذي يحدده السياق ، والذي هو من شأن الاسم ، وإذا فإن الكلمة التي معناها هنا « فعل » تريد أن تكون في وقت واحد اسما وفعلًا وذلك مستحيل ، ولو أتينا بمقابل العبارة أو نفيها فقنا « هو لم يرقص فعله » لتولدت معنا نفس الظاهرة في الخروج على القواعد

إن هذا البيت يستشهد به غالبا كمثال على أقصى درجات الخروج على القواعد ، ومع ذلك فهو يحتفظ بأساس بذئي سليم ، فيمكن التعرف فيه على المسند والمسند إليه والمكمل والنحو التوليدي يمكن أن يقدم وصفه النهائي على النحو التالي



وعلى عكس ذلك ما يحده عند ملارميه حيث نجد عبارات كثيرة ليس لها
أى بناء لقاعدة منماسةكة ، وغالب ما يستحيل أن ندرك أى كلمة تتعلق كلمة
ما ، وما هو المسند إليه وما هو المسند مثل قوله

فحوة هائلة محمولة بين كوام الصاب

خلال الريح الرق للكلمات التي لم تغل

العدم إلى ذلك الرجل المسوخ قديما

إن البيئتين الأولين يشكلان لوبا من السدل المسحق أى إسنادا ثنويا ،
بكن أحد لا يستطيع أن يقرر إن كانت له علاقة بالعدم أو بدلت الرجل ،
وكيف يمكن إذن أن يسكر [أو تثبت] مسدا إذا لم يعرف المسند إليه ؟

إن الرغبة المضادة لقواعد التركيب عند ملارميه تتجسد بصورة شديدة
الوصوح من خلال طريقته في إهمال « علامات الترقيم » ، وهي طريقة لم
تكن معروفة قبل أبوللووبر ، وبحر نعلم أن هذه الطريقة هي الدرب الذي
يسير عليه معظم الشعر المعاصر ، وبتيجة لغياب وسيلة بدئية تركيبية
كعلامات الترقيم فإن كثيرا من القصائد المعاصرة تبدو وكأنها مجرد قوائم
لكلمات نرص ، حيث تحصى ملامح الوظيفة لإسنادية وهي نفس الوقت
ستحير تصور التركيب المقابل أو المناقض ، وإذا أخذت هذه الشريحة

التركيبية من الشعر المعاصر فينبغي أن لا ينظر إليها لا على أنها نمط ولا على أنها نزوة ، ولكن على أنها سياق تصويري لنقى النقي [أو لاستبعاد النقيض] فالكلمة تتأكد على أنها ذات دلالة شمولية ، وتتقدم على أنها معنى مطلق وعلى أنها « المعنى الأكثر صفاء » الذي يهبه الشعر لكلمات اللغة ، أكثر صفاء لأنه صفي من ظل « النقيض » الذي يعلق دائما بالكلمة في الاستعمال العادي

* * * *

يمكن لنا الآن أن نقرب من المستوى الصوتي الذي اعتقد الشعر لأزمان طويلة أنه توجد فيه خاصيته الوحيدة

إن « الوزن » يبدو في النظرة الأولى مجرد تغطية بائية بسيطة ، أو رينة للخطب تضاف إليه نون أن تعبر منه ، أي أن الشعر نثر + موسيقي ، وهذا الظن لا يمكن أن يكون كله وهماً ، وينبغي أن يناقش كل احتمال فمن الممكن أن تكون الملامح الصوتية التي تحدد الشعر قادرة على بناء طبقة جمالية مستقلة ، ومن الممكن أيضاً أن يكون التكرار [للوحدات الصوتية] قادراً على خلق نوع من فعالية « التخدير المعنوي » "hypnose" وهو تخدير ملائم للحالة الشعرية عند المتلقي ، لكن ما أظهره لتحليل أيضاً هو أنه توجد أيضاً نزعة « اللابنائية » هي هاتين الأدتين الجوهريتين البحر والقافية^(١)

إن معركة « هرناني » بدأت بهذا البيت
أترأه هو قد جاء ؟ ها هو السلم
المسروق

(١) انظر « بناء لغة الشعر » الفصل الثالث

ومن وجهة نظر « الباروكيين » فلم يكونوا مخطئين عندما توقفوا أمام هذا «التصميم لجسور»* والذي بدأت معه في الواقع الحداثة الشعرية ، وتطور « البيت الشعري » في الواقع ، وكذلك تطور الجماليات ، يظهر ذلك ، فهذه دائما تطور هي نفس الاتجاه وهو اتساع درجة انفصال التوارى وقوته بين العبارة لشعرية والعبارة الحوية

وكان لشعر الكلاسيكي يهدف لإحداث التوارى بين « البيت » و العبارة ، وكان الوقف العروضي [في آخر البيت] دائما يفصل بين مجموعات تركيبية متلاحمة ، حمر متعلقانها وأبوابها والتضمين الذي كان نادرا ، ومذاب (كما يقول نوالو) لم يكن إلا وسيلة للتركيز ترصد كما هي ، ومع الشعر المعاصر أصبح هو القاعدة ومع ذلك فإن لوقف العروضي لم يفقد قيمته التركيبية ، فهو يفصل ما يدعى أن يفصل ، والصيغة نعطينا هنا مثلا خاصا ، فالوقف وحده** هو الذي يميزه عن الصيغة المقدمة أو المؤخرة ، وهي من ثم غير مدسنة في طبيعتها اللطافية إلا في التصاقها الآن بالاسم الذي تحدده ، فصراع لوزن ، التركيب يؤثر كعامل في فك البناء التركيبي وهي نفس اللحظة ، كما سبقي ، فإن لعبة مبدأ البنى و تقيص تتوقف ، وعندما يصل لصيغة و لموصوف فيقال « سم مسروق » فإن يقيصها هو « سم غير مسروق » لكن عندما يدخل لتصميم فيوحد كل مديهما هي بيت ، فإن « سلم / مسروق / » ليس به تقيص أو معادل

وإلا فبب أن يكون المتكلم الضمني يخضع تلقائيا لقواعد اللعبة ، فإنه لا يستطيع أن ينجح بعبارة مقطوعة عن منعونه بفصل الوقف، وقد يعبر عن

* يمشي لتصميم في البناء الشعري بموصوف موحده صفته هي لبيد انشائي وقد شرنا خلافا ترجمته بدنه لشعر ، في هذه بظاهرة وتصوره هي اشعر عرسي ، بخر بـ حميد عربيه ، لبيد انشائي .

** بغير من هذا موقع اسلاطين وسادة لعرب في الحديث عما سمي بالصيغة المقطوعة

الساعة

اصطدمت بـ

شجرة

ركابها لأربعة لقوا

مصرعهم

إننا يمكن بالتأكيد أن يكتب بعد لهذا النص [نقيضه ومقابله] ، لكن
لا بد أولاً أن نعيد كتابته على أسطر عديدة أي أن نعيد تنظييمه ، أي نعبر في
الواقع إلى نص حر

ما هو التحانس الصوتي ؟ لماذا القافية ؟ لأن الأدب تطرب للتكرار ؟
هل لتأكيد نجوم البيت الشعري ؟ لأن هذا موضع مناسب للتوازن ؟ إن أيا
من هذه التفسيرات لا يضع في الاعتبار هذه الحقيقة التاريخية المتمثلة في
لحصر شبه الإجماعى للقافية النحوية ، التي كان يمكن التسامح فيها حتى
عصر « دي بلاي » لذي كان يشكل أحياناً قافية نحوية قائمة على علاقة
لجمع* هي مثل قوله

بها الليالي في حدائقها المتراكمت

هي لبياض لشديد الروعة لنجوم المتجولة

ولكي تدخل إلى كهوف العميقة

حيث يقيم النهار ، تقص خصلاتها السوداء المتفرقات

وبدءاً من القرن لسابع عشر فإن القافية النحوية أصبحت محظورة ،

دون أن يقدم أي تفسير لسبب ذلك

* «دافنة في البحر» فرسي هاسه عني صمبر انغاث هي بعض غير التام ولو ترجمت إلى العربية
عني هذا البحر فقد مثال دلالته في وجود قافية نحوية وقد حوت لقافيه في جمع مؤنث سالم
مع محافظته على جوهر النص وحرته ، لكي يتضح معري التعتيل « مبرحم »

إدس ما الملمح التفريقي بين القافية النحوية والقافية المعجمية^١ إنه لا يوجد إلا فرق واحد، في الحالة الأولى تعكس المطابقة الصوتية مطابقة دلالية، فالمجسة الصوتية تعطى مجاسة دلالية، وفي الحالة الثانية يحدث العكس، ففي مقابل مجمل الدوال توحد المدلولات المختلفة، وإذا كانت اقتصاديات البيان قد فرضت على اللغة تواريا اعتباطيا بين كل دل ومدلول مقبيل له، فإنه يبقى أن المتكلم لديه نزوع إلى لتعليق وهو ما دعاه «بالي» «العريضة الاشتقاقية»^(١) فالدول المتشابهة توجد بها مدلولات متشابهة وذلك ما لاحظته دي سوسير وحتى جاكوبسون « إن توارى الصوت يعرض نون شت تواريا دلاليا»^(٢) والحقيقة أن جاكوبسون ذهب بعيدا جدا، ففي الاستعمال العادي للغة، يظل الدال ناقلا [للدلول معين] ويتعود المتكلم على أن يهمل فكرة التوارى الصوتي جزئيا أو كليا، فأى متحدث عدى للغة لا يقيم علاقة مطابقة دلالية بين كلمتين مثل «عين الإنسان» و«عين الماء»^(*)، لكن الشعر يملك بالتحديد من ملامحه الملائمة ملامح تضحيم الدال [وتوسعة احتمالاته] ومن خلال مدئه لدخلى تفقد الطبقة الصوتية وظيفتها الشفافة (الذقة لفحوى مدلول معين) ونجد في الوقت نفسه وطيعتها هي الدلالة (الخام) الصفية، والقافية من خلال موقعها المتميز في حر البيت، والتتعم الصوتي الذي يحتوى عليه تفرص على المتلقى تشبهات صوتية، والتوارى الصوتي المعوى بعيد البحث من خلال ذلك عن شرعيته القائمة على أن ما يتشبهه صوتا يشبه معنى، والقافية النحوية تقوم على أساس هذا التوارى، والقافية المعجمية عكس ذلك، تأخذ الأساس المصاد، فهنا مدلولات مختلفة، نرسل سؤال متشبهة، ومن هنا بوضع مبدأ «النقيض» في تحد

(١) Traite I p32

(2) Essais, p. 235

* إدس دي طرحه مؤنفة هي بفرسيه هو la biere وبحمل معيين هف « لبيرة واسعش » وهو يسمى بي ما يسمى في العريضة بالمشترت للفظي وقد احبروا المثال الذي يحق من خلاله فكرة حوب و«مترجم»

والى هذه الطاهرة من تأثر المعنى بظلال الصوت ، عالج جاكوبسون ظاهرة الجناس من خلال تناول مثاله « مخلوف المخيف »^(١) « كانت هناك فتاة تتحدث دائما عن « مخلوف المخيف » ، « لكن لماذا هو مخيف ؟ » لأننى أكرهه » لكن لماذا لا تقولين ، المزعج ، غير المحتمل ، السمج ، الرذل ؟ » لا أدري لماذا لكن « المخيف » تناسبه أكثر والفتاة بالتأكيد اختارت هذا بون أن توضح وظيفة الجناس فى السياق الشعري^(٢) وفى رأى جاكوبسون ، أن هدف التركيب ، هو التركيز على « الرسالة » لصالح جوهرها ، ويمكن أن نطرح فرضا آخر بدلا من اختار مترادفات « مخيف » يمكن أن نجرب وضع الصفات المضادة مثل رائع ، ورقيق ، ومحبوب إلح فإنه لن يتحقق فى أى واحدة منها التجانس، ولا شك أنه لا توجد قاعدة لغوية تمنع تحقق التجانس الصوتى لموصوف واحد مع صفتين متضادتين ، لكن يبدو أن اللغة لديها نزوع لأن تتلافى ذلك ، ربما لكى تتلافى مخطر اليبس ، وأيا ما كان الأمر فإنه فى الحالة التى تشغلنا ، يفقد مثال «مخلوف رائع» قيمة المحنسة التى يكتسبها المثال المضاد له وانطلاقا من هذه الحقيقة يحتل التوازن بين المثال ونفيه والعلاقة بين المثاليين تؤكد وجود نوع من المساندة الصوتية حرم المثال الثانى منها، «مخلوف» لا يمكن أن يكون «رائعا» بقدر ما هو مخيف، لوجود العلاقة لصوتية بين طرفى الإسناد فى إحدى الجملتين بون الأخرى

ومع لىفى النحوى يبدو اختلال التوازن أكثر وضوحا ، وفى جملة « مخوف ليس مخيفا » يبنى المدلول ما يؤكد الدال ، والتعبيران لم يعودا متعدلين ، فأحدهما يؤكد على العلاقة بين وجهى المدلول والدال ، فى حين

* المثال فى ندرسه هو ألفريد المصنف L affreux Alfred وقد يحقق فيه هناك لجناس الصوتي ، وقد ترجمناه بما يحقق الهدف فى العربية

(1) Essais. p 219

أن التعبير المنفى يؤكد على المدلول الذي يذهب الدال في اتجاه مضاد له
هناك مارق هام يبدو ، مع ذلك ، بين هذه الصورة ، ومحمل لصور
الأخرى التي لاحظناها من قبل ، « هـ » ، « لفى » فى الواقع ليس ممسوعا ،
وهو لا يمثل أى درجة من درجات الخروج على القواعد ، ومن الباحية
النظرية يبدو قابلا للإنتاج ، ولكنه ، حتى لو أنتج ، لا يكون له « ثقل » ويمكن
أن يقال إنه ليست له نفس « قوة » التعبير الذى يفاه وفكرة القوة التى
تمسح للمفوض ما ، هى مسمح لغوى تقليدى تقره القواعد ، ويسمى « التركيب
التأكيدي » أو المعالاة « إن جملة مثل « إن بيير هو الذى حـ » لا يمكن أن
تنفى إلا من خلال تعبير مماثل فى القوة ، وليس من خلال تعبير بسيط
مثل « بيير لم يجيء » ومن نفس المنطلق يمكن أن نطن أن النفى بـ فقد
القوة التجنيسية ، فلن تصبح له نفس قوة الجمل التى يفها ، ويمكن فى
هذه الحالة أن نقول ، إنه إذا ظل النفى ممكنا فإنه مع ذلك فقد قوته النفية
ولنأخذ الآن مثالا شعريا حقيقيا (ويسبى أن نتذكر أن مثال
حكوسون لم يكن مثالا شعريا) ولنكر بيت « هكتور هيجو »
عطر طرى ينبعث من باقت الزنبق

un frais parfum sortait des
touffes d'asphodeles

فالتركيب النفى « عطر صرى » Frais parfum ، يحتفظ بثلاث صور على
ثلاثة مستويات مختلفة دلالية (عدم الملاعة) وبحوية (القلب) وأحيرا
صوتية (التحاس) وهذه الأخيرة تشكل من خلال التقابل فى المرايا بين
أكثر من صوت فى البيت الواحد(*) ، والتوافق الصوتى يقدم هنا مرة أخرى

* حرصت على أن تكون الصيغة « عطر صرى » بعكس لخاصة جوهريّة للصيغة الأصلية
frais parfum ، مع وجود فروق طفيفة هي عدد الأصوات المتماثلة

سندا للتوافق المعنوي ، ويكون التجانس مثالا لرمز حوار القوافي
Diagramatique ، حيث تنعكس على علاقات الدوال ، علاقات المدلولات
أى أنه فى الشعر ، إذا كان الدال يترك ظله على التواجد ، فإن ذلك لا يعود
إليه ، نه لا يفعل إلا أن يرسلنا إلى المدلول ، وذلك يؤكد البدء من بعض
الرواي لكن هذا التناول الصوتي للعلاقة ، لن يكون له كبير فائدة ، إلا إذا
كان يتضاد مع شيء آخر ، مع جانب المنفى ، الذى ينذر فى حالتنا بأنه
غير قادر على تحقيق التضاد بنوره وأيا كان المقابل المعجم لطرى أو لندى
وننقل هاتر أو ذابل ، فإن المسألة الرئيسية تكمن فى أن التجانس فقد ، فإذا
قلنا ، عطر ليس بذابل ، أو ليس بفتر هـى ليست مثل « عطر طرى » لأن
التركيب الأولى فقد لمدلول عيها مساندة الدال

أم فيما يتصل بالنفى الحوى فإنه يفرق من حيث المعنى بين العناصر
الى توحدت من حيث الصوت فعندما تقول ، هو عطر ليس بطرى يتضاد
المدلول مع الدال ، ومن هنا ينقطع ذلك التورن الذى تلمسك الحملة غير
الشعرية بوحوده بين ما تنفيه وما تثبت

ومن هـ يجد قانون حظر القافية النحوية تفسيره، ذلك أنه فى هذه
الحالة يحدث انماش الصوتي للقافيتين المتعاقبتين ، من خلال تضاد بين
كل منهما والأخرى ، ولناخذ مثال القافية فى قصيدة «دى بللى» التى أشربا
ليها فى قافيتي «المتراكمات» و «المتفرقات» ولنعبر أن الدوال هنا هى
الألف والباء (علامة جمع المؤنث) * ، ولنفترض للتبسيط أن «الدل» المعبر

* تدفئة فى النص الفرنسي تكمن بين صيغة بفعلي amassa.ut/chassa وهم فى صيغة باصي
الناس ، وقد عبر مؤلف الدوال ، هي alt التى تدعى صيغة برمن باصي وعبر انفس بها هي
لواحق فعل المستقل Ront وبظرا لعدم وجود هاتين الصيغتين فى عبرية ، فقد عدلنا مثال لي
« حق جمع لمؤنث سالم انسي ستقدمه بلو حق جمع انذكر السام

عن جمع المؤنث، يقابله « الدال » المعبر عن جمع المذكر ، ومن هه « المتراكمات » و « المتفرقات » حين تكون مقابلاتها هي « المتراكمون » و « المتفرقون » وهي مقابلات تحتفظ فيما بينها أيضا بنفس النماثل الصوتي الذي احتفظت به القافية ، وظاهرة التحسس سوف تلعب دور في الحالات ، وسوف تحتفي هنا حالة عدم التوازن التي توجد في حالة القافية المعجمية

والسبب في الفرق بين نمطي القافية بديهي ، فالصدفة وحدها هي التي توحد النماثل بين نمطي القافية (في القافية المعجمية) ومن هه لابد لا تتوقع أن تجد تماثلا أيضا بين مقابلاتهما إلا من باب الاستثناء وعلى العكس من ذلك فإن القافية النحوية تجمع كلمتين منتهيتين بنفس العلامة ، ومن هه ليس أمر تشابه بل تطابق ، وهذا ليطابق بالتأكد يوحد أيضا في العلامة التي تنتهي بها الكلمات المتقبلة

هناك ظاهرة أخرى ذات دلالة في تطور القافية الفرنسية وهي ظاهرة القافية ، القافية la rime categorielle وهي لقوافي التي تتم بين كلمات تنتمي إلى شريحة واحدة من الخطاب وهي في حالتها مجرد اتجاه وليست قاعده ، لكن هه الاتجاه عندما يتكرر فلا بد أن يبحث عن التعليل وعلى قدر علمي ، فلم يثر أحد من علماء الشعرية التساؤل حول هه الظاهرة

لقد كتبني جاكوبسون بالإشارة إلى ملائمة السمات لهئية وكتب « إن القافية ينبغي أن تكون نحوية أو مضادة لنحوية ، أم القافية المحافظة لقواعد grammaticale فهي حلالا لمبدأ العلاقة بين الصوت والس ، النحوي^(١) ، تنتمي ، ككل ظواهر المحافظة ، إلى علل الكلام^(٢)

(١) ينبغي أن يفهم من « القافية النحوية » هه ما أطلقنا عليه نحن « صفة الهئية

(2) Essais , p 234.

لكن كما نرى هنا ، تتساوى القافية الفتوية والمضادة للفتوية ، وهذا يحكم نقطة في النموذج الذي يطرحه جاكويسون ، فما يطرحه على أنه « معادل » يتضمن في الواقع كلا من « المتطابق » و « المتضاد » وإنه عاقبة لا يمكن أن تحدد إلا من خلال النمط الفتوي أو المضاد للفتوي ، ومبدأ « المعادلة » أقوى مما ينبغي وهذا هو سر ضعفه هنا

إن التساوى الذي وضعه جاكويسون بين مطي القافية يتناقض مع ما كان قد أكد هوبكنز « يوحد عنصران جماليان للقافية تخلعهما على النفس ، تشبه أو تطابق الصوت ، واختلاف أو تصاد المعنى » وهي حفيضة أكدتها دراسات التعاقبية الرسمية اللغوية Diachronie ، والشعر يتجه في وقت واحد إلى القافية الغنية والقافية غير الفتوية ، وهذا مرة أخرى فإن من يرفض أن يرى في هذا الاتجاه لمروج إشارة بسيطة إلى سياق ما للكلام ، فإنه يحب أن يبحث عن تفسير آخر لهذه الصاهرة الشعرية ، وما طرحه هوبكنز بأن يجد مكانه المتلاحم داخل النظرية

ينبغي أن نتذكر هنا أن القافية يمكن أن تعد « نصف » من رؤية أنها تحسد ، تحقيقاً لمبدأ التواري ، تشبهها معنوياً لا وجود له ، فالواقع أنه لا يوجد بين « شقيقتي » و « ورسى » ولا بين « لحريق » و « العميق » أية علاقة معنوية وإن لم تكن (الخاصة المشتركة) بالتحديد هي التي نحن في « لغة » بين اسمين يوحد الحوهر و لاسمية ، وبين صفتين يوجد « المحال الحاصر » وبين فعلين يوحد « لادعاء » فإن مبدأ « لتوازي » لا يتعرض تماماً للتحدي في حالة القافية الفتوية ، فبين كلمتي القافية نرى هناك ملمح معنوي مشترك ، وهو من هذه الناحية قابل للتضاد ، وعلى العكس من ذلك في القافية غير الفتوية ، يلعب هذا الحد الأدنى من الاشتراك ولا يبقى شيء يتعلق به لتضاد

ويمكن تفسير الرمزية الصوتية من خلال نفس النموذج ، وهي باتأكيد في حالة وجوده تشكل عاملا شعريا مستقلا ، إن الشعر يديره منطق ، نفس القدر الذي يخص فيه الرمز الأيقوني أو الرمز المشع Le signe iconique نفس المنطق ما دام يلغى أو يضعف الحرفية الحذبة الذي يعرضها مبدأ علاقة الوجهين الدال والمدلول ، لكن النموذج يسمح أن تنطو به فعالية إضافية ، ما دامت المصافحة وحدها هي مصدر التشابه الدلالي في الرمز ، فإن مضاده لا يملك إلا فرصة ضئيلة لكي ينحقق له نفس التشابه . ومن هنا فإنه من جديد يتحقق عدم التوازن بين الوجدتين المتضادتين من خلال تقابل رمز التشابه فيه معلل ، بـرمز التشابه فيه صدقوى ، ومن هذا المعنى بكن أن يقل إن الأول ليس له مصدر ، وليس هذا من حلال مثال وهذا البصر له طابع خاص بين النصوص لى يعالجها لأن طريقة صناعة « الدل » سوف تكون متوئمة مع « المدلول » ، وسوف يقوم التشابه على طريقة لا تقلل المناقشة من خلال طريقة الكتابة ، والبصر من قصيدة حول « لقنلة النورية »^١

أنا

و)

ر

ق

ة

س

* Le signe iconique : رمز لأيقوني أو الرمز شمع مرتبط بالرمز الدلالي « لأيقونية » وهي رموزات تدل على بحشب والأحجار وما تحمله من دلالة بعدة هي انعكاس سجاور به محدد دلالتها مباشرة « بمرحوم » قصيدة لقنلة ج جورسو

ق

ط

(ت

واحد

ث

لا شيء

فالمنطق الدافع د حل القصيدة ينحقق من خلال التشابه بين المعنى
وصريقة الكتابة من أعلى إلى أسفل ، والمداول - وهو سقوط ورقة شجرة
يعبر عنه من خلال لجملة الموضوعية بين قوسين ، والدافع هـ كـ كتب على
صريفه الرسم البياني م د مت العلاقة بين لدوال مصدفة للعلاقة بين
المدولات و د هـ لتطابق يمكن أن يؤخذ ليلا مصدا هي حالة لنفى
للعبرة بنفسها إ د كتب بنفس الطريقة ، والعلاقة تكون معاة ، إذا فع
كتابة العبرة بالصريقة الأفقية وفقا لعادات اللغوية ، وهي «حالتين تنقسم
لور ر بين عبارتين « ورفه سقطت « و « ورقة لم يسقط « ومن هنا تفقد
العبرة قوة لنفى

ومن محمل صور الدوال التي تحدثنا عنها ، هـالك سبق لنضم فـل
سـصور ، إذا بحر فـسربا لعبة مـد [لقبص] هي إـصر المعنى النفسى
، اللغوى على أنها يقدم بدرجة أو بأخرى سهولة كبرى للمتلقى للإنتاج ،
سـفـصـر مقبـاس رمى لرد فعل لإجابه لمصاده ، تنعا لكون الكلمات
محدسه ثم لا كر هذا يسمح باختيار الفرصة القبلة بـ ، لنقص أكثر
صعوبة هي النحس الصوتى فى الحالات المقابلة

هـتت نقطة يسعى تحديدها بـ محمل هذه لصور الصوتية، ليس
مهمبها أن نسمع بـصور لقبص، ولكن كما قلنا أن نصايفه وان تصعقه،

فهي إذن من الناحية الشعرية ، صور أقل قوة من الصور السيمانتية
الدلالية ، غير أن النموذج لا بد أن يظهر قدرته على أن يضع في الاعتبار
العناصر الأخرى ، مادامت توجد هناك من ناحية أبيات بُنيت بناء جيداً من
الناحية الصوتية وتظل الشعرية مع ذلك ضعيفة فيها أو منعدمة *vers de*
marriage (*) ، ومن ناحية أخرى أظهر الشعر أنه يمكن أن يعتمد على مثل
هذه الظاهرة وأن يتجاوزها

وليس من السهل أن يجد المرء داخل النصوص الشعرية شيئاً تظهر فيه
الشعرية بحدّة مثلما تظهر في بعض عبارات رمبو « الثرية »

سوف تُحى عن السماء اللارورد الأزرق المشوب بالسواد

وَأرى شرارة من ذهب من صياء الطبيعة

ومع ذلك ، فجوهر لشعر هو في طريقة البدء الشعرى ، والعودة
المحكمة إلى نفس البناء الصوتي ، وهو ما يعنى أنه يلعب دوره الأساسى
حول المحور التركيبى ، أى على مستوى النص كما سبرى ، وهو الذى
سيأخذ على عاتقه توصيح الملاحة الشعرية الرئيسية

* * * *

والخلاصة ، أنه فى اللغة ، كما يقول دى سوسير ، لا توجد إلا الفروق
فهالك مدء تركيبي هو « اللشعر » يؤكد ، والشعر بعارص ومن خلال
سبر بيحة الانعطاف ، يوقف تحقق فكرة الفروق ، ويمنع نجسد النقى ،
وهو بعد اللغة إذن إلى صورتها الوصعية لإحييه فى داخل اللغة لا تملن
الكلمة هويتها إلا من خلال احتلالها للموقع المقابل لنقصها ، وهى لا تحدد

* مصطلح فرنسى يطبق على شعر رمبو ولا يكاد يفسه فى لغته المعاصرة لا ، الشعر
الخميسى « مخرج

« لا على أنها » الأخرى « بالسنة » للأخرى »

في اللغة الشعرية يبدو لأمر على العكس ، فالكلمات وقد تحررت من كل مصادتها ومقابلاتها تحدد من حديد هويتها ، وفي نفس اللحظة حدد « كلبها » لدالية المشعة ، فكلمة « خصر » لم تعد تعنى « غير أحمر » لكنها تعنى فقط صفاء وروعة « الخصرة » ، والشعر هو الرمر المطلق والمدلول المبرر

بقى أن نسأل ، كيف بتشكل أمام المتلقى ، هذا الفرق بين هذين المصيرين من البناء على اللغة ، إن البحث يغبر المنظور هنا ، إنه يتجاوز البناء إلى لوطيفة ، لكن ينبغي أن ننتمه إلى أن التحليل غير متعارضين ، فالتحليل الدائى ، يقصد لداته ، والخريصة التى تتحرك من الابعطف إلى لكية تبقى مستقلة عن التفسير الوظيفى الذى سوف نحاول لأن التعرض له

الباب الثالث

المعنى الشعري

المعنى الشعري

« من يفهم ما أقول؟ » (*)

هذا هو السؤال لشعري لوحيد الملائم ، لأن الشعر هو « لغة » واللغة لا تُعد كذلك إلا إذا كانت تعنى ، أو تقول ، لكن هذا السؤال يمكن أن يكون هو نفسه موضعاً لسؤال آخر ، هو « ما معنى يفهم ؟ » هل هو يلتقط المعنى ؟ هذا التحديد يقوم على فرصة نابعة من تشكيله ذاته ، فقوله « المعنى » يفترض وجود وحدة له يسمى بالمعنى ، ويقل ، دون أن نصرح بذلك ، أن هناك نمطاً واحداً للمعنى ، وبموجبا واحداً للمقدرة على الاستيعاب ، وهذه لفرضية الأولية التى ينبغى أن يبدأ التحليل بمناقشتها

من وجهة النظر الدائية ، هناك هرق تم إلقاء الضوء عليه ، فاللغة الشعرية تحطم البنية القائمة على التقابل والتى تعمل داخلها الدلالة اللغوية ، بها تطلق سراح المعنى من لصلات الداخلية التى تربطه بنقيضه ، وهى بصلات التى يشكل منها مستوى اللغة ولتى تجسد مستوى « للشعرية » فى الحصب

فالمعنى الشعري كلى ولا مقابل أو مضاد له ، ويبقى أن نتساءل كيف نرحم وطبيب هذا الفارق الببوى ، من وجهة نظر المتلقى الذى يتعامل شعريا مع اللغة ؟ ، وعد هذه النقطة لابد أن نغير زاوية النظرة ، فنعتبر من اللغة لحاصة إلى اللغة النفسية ، وأن نغير من هذه الأخيرة إلى وجهة نظر مربوطة وصعبة وتوصيفية وسنداً بالوصفية ، أى بالافتراض الوصفى القبومبولوى للغة لئلى نعالجها

(*) سب من مقطوعه لرامبولد قول فيها « من يفهم ما أقول؟ » ينبغي أن يفسر أو يطر « أنها القصوى فيها انقصور »

والبحيل الذي سوف طرحه يستند إلى فرضية ترى أن شعرية القصيدة هي ناتج معناها ، ونحن أمام إحدى الفرضيات السابقة على التنظير لنظريتنا ، لكن هذه الفرضية يمكن أن تتحول إلى ذهنية ، فالقصيدة لعبة وهي إذن تعنى شيئاً ، والدال ليس له هدف إلا أن يقوِّب إلى المدلول ، وكل شعرية للدوال تقع في اللامعقول لأنها تسلب الرمر من مكوبه لأساسي ، ومع ذلك فإن هذه الذهنية للدخول إلى اللغة تجد نفسها في مأزق ، لأن معيار المعنى هو القول بإمكانية ترجمته إلى صيغة أخرى ، واللغة الشعرية تنفر في وقت واحد من الترجمة والهيمنة الذهنية

فالترجمة هي أن نعطي للمنطوق « أ » منطوقاً ، خر هو « ألف » معادلاً له من الناحية الدلالية ، سواء في لغة أخرى أو في صيغة أخرى من نفس اللغة ، ونحن نعرف المشاكل التي تتعلق بذلك ، ولكن أيا كانت المشاكل النظرية ، فإنه يبقى مقبولا على نطاق واسع تطبيق الأمر ، بين اللغة أو اللغات النثرية ، وتبقى شبكة « عدم المطابقة » متفاوتة تبعاً لنمط اللغة العلمية أو اليومية ، ولكن الأمر بالنسبة للإقرار بعدم التطبيق بالنسبة لترجمة اللغة الشعرية ليس موضع خلاف

وقبر أن شرع في إجابة ، ينبغي أن نحدد مصطلحات المشكلة ، إذا كنت قبلية الترجمة هي معيار المعنى فهي مع ذلك ليست تعريف المعنى ، وهناك تصوران متقاسمان في هذا الموضوع ، المعنى كعلاقة بين الرمر والشئ ، أو كعلاقة بين الرمر والرمر ، وقد قدم ب. رسل B. Russell مثلاً جيداً للتصور الأول عندما كتب « إن أحداً لا يمكن أن يفهم كلمة (البرتقال) إذا لم تكن لديه أولاً تجربة غير لغوية عن البرتقال »^(١)

وعنى هذا التصور رد جاكوبسون بأن كل شخص يستطيع أن يفهم

(١) Logical positivism, Rev. Int. Phil. 18, p. 3

هذه الكلمة إذا كان يعرف ماذا تعنى ، وأنا شخصيا أنضم إلى التصور لأول ، فأتأطر أنى استخدمت طول حياتى كلمة « البرتقال » استخداما صحيحا دون أن استحضر فى نفسى تعريفها ، وأعيد ما قلته ، إن الكلام يعنى نقل التجربة لكن إذا أخذ المرء بتصوير كهذا فلا يمكن بنفس الدرجة أن يكرر فيما يبدو قيمة « التفسير » كمعبر للمعنى ، لكن معنى الشعر يفلت من ذلك المعيار ، إن له معنى ومع ذلك فهو غير خاضع للتفسير وهذا التأكيد الأخير يعد جزءا من التصور وهناك داخل هذا التصور معيار مختلفان ، إذا كانت « س » تمثل منطوقا شعريا ، فإن « ص » ، إما أنها لا يمكن أن تكون منطوقا شعريا ، أو يمكن أن تكون لكنها لم تكن ، والحالة الأولى تتجسد فى « الشعر المبهم » hermetique ، فالانتقال من س ← ص يبدو مستحيلا ، إما لأن « ص » غير قابلة لأن تنتج عن أحد ، أو لأنها تتجزأ وفقا لمستلزمات مختلفة فى إنتاج منطوق دون أن ينتج عنها ما يتفق والعرف العام Le Consensus وهذه هى حالة كثير من قصائد رامبو وماز لاميه ^(١)

إن مالارميه ، كتب بنفسه حول أحد نصوصه يقول « لقد استخلصت هذه السويات التى كنت قد حلمت بها مرة ، من دراسة حول « الكلام » وكنت أرى الأمر بالعكس ، أريد أن أقول إن المعنى ، إذا كان هناك معنى (وأن على العكس أتعرب بفضل جرعة الشاعرى التى تقوى ما يبدو لى) ، يثار من خلال التزويج الداخلى للكلمات ذاتها ، عندما يتركها تذهب مع الوشوشات مرات عديدة لكى تثير إحساسا سحرى ^(٢) إلى حد ما »

(١) انظر حول هذه النقطة تحليل توبورف « أحاسيس الخطاب » ص ٢٠٤ ، صيحت حللت هذه البصوص على أنها حصة مما أسميته « مجاورات غير قابلة للترجمة » وقارنها بتوبورف « إن معاني لا وجود له » ص ٢١٩ * لم يترجم هذا نصا قصيرا لمالارميه ، لأنه كفى يتضح من لساق غير قادر للترجمة حتى فى لغة الأصبية

(2) Lettre a Cazais. cf., H. Mondor Vie de Mallarmé, p. 267

وليتنقط أن رأى مالارميه لم يرفض التعاون Co. occurrence بين المعنى الغث والجرعة الشعرية الحاضرة ، ويبقى أن نتساءل ، أليس هذا المعنى مكوبا من هذا « الإحساس السحري » الذي أثاره الشاعر ، هذا القلق العرب المسمى عند فرويد (unheimliche) وينبغي أن نخصص من خلال هذه التجربة السحرية الهرمسية^(*) ، إلى أن قصائد كتلك لا معنى لها ، أو أن المعيار لدى يصرح للمعنى ليس واحدا

لكن ليس كل الشعر مبهم ، وقد كان الإبهام ، كما لاحظ أراجون ، قد أصبح المعيار ، للمير للشعر الحديث ، فإن الشعر الكلاسيكي يبقى في محله قبلا للتفسير ، لكن لقضية الرئيسية تكمن في أننا حتى لو اعترفنا بأن تفسير الشعر ممكن ، وقلنا إذن إن « ص » تحمل معادلا دلالي مقبولا لـ « س » فإن هذه المقولة تعارضها حقيقة أخرى ، فإذا كانت « س » مقولة شعرية ، فإن « ص » لم تعد كذلك ، وخلال الحركة من الأولى إلى الثانية ، فإن المعنى من خلال مفهومه ، قد يبقى ، لكن الشعرية تختفى في لطريق ويكفى مثال واحد ، ذكره ج ل بورج Borges عند حديثه عن فكتور هيجو فقل « إن معجزة شعره تكمن في أنه كان يعرف كيف يستخدم الكلمات البسيطة ، فمثلا لكى يقول لنا إن الليل قد هبط ، كن هيجو يقول ، كانت لحشائش سوداء ، أية روعة^(١) » ويكفى إذن أن تتبادل التعبيرات مواقعها لنلاحظ الانهيار الشعرى

س كانت تحلم « روت » وبوعاز كان نائما ، وكانت الحشائش سوداء

ص كانت تحلم روت وبوعاز كان نائم ، وقد هبط الليل

(*) يستخدم كلمة Hermetist في الفرنسية للدلالة على النمرة لسحرية الكيمائية التي تعبر إلى

هرمس في انراث اليوناني

(١) حوار في صحيفة لفيجارو ، ٢٩ / ١ / ١٩٧٧

ويمكن أن تكرر هذه العملية التبادلية مائة مرة ، وسوف نحصل على
النتيجة نفسها .

فإذا كانت الشاعرية إذن تابعة للمعنى فكيف نقل حضورها في نص
وعيد بها في نص آخر يحملان نفس المعنى ؟

ويمكن حقيقة الاعتراض على ما أورده جورج ، فتفسيره ليس بدهيا فقد
خلط بين السبب (هبوط الليل) والحدث (سواد الأعشاب) ، ولكي نقطع
الطريق على كل مناقشة ، فلنأخذ على سبيل المثال صورة شائعة أو على
الأقل مألوفة إلى حد ما وتأخذ مكانها في القاموس مثل تعبير « شعرات
من ذهب » فعلى الرغم من عفويتها فهي لم تفقد كل طاقتها الشعرية ، ونحس
بجدها مثلا عند نيرفقال « وأنا أعطيها تلك لقبلة ، لم استصع أن أصع
نفسي من أن أصعط على بدها ، والخصلات الطويلة المصفورة لشعرات من
ذهب أزهرت مشاعري ، ومد هذه اللحظة اجذحتني اضطراب عامض »

ومرة أخرى نجدها عند مالارميه في صيغة مختلفة

« الشمس فوق الرمال أيتها المصارعة الدائمة هي ذهب حصالتك ،
يستدهي » حمام في استرخاء »

ويجب أن نعتقد أن هالك صيغا غير قابلة للنفاذ من الوجهة الشعرية

والاستخدام لايعني بالضرورة الإتلاف ، والتعبير - الذي معنا
مستخدم إلى حد ما لدرجة أن المعجم الفرنسي يذكره مع شرحه في مادة «
ذهب » عندما يتحدث عن « شعرات من ذهب أي شعرات شقراء مذهبة »
وهنا لو قارنا مرة أخرى التعبيرين نستطيع أن نلاحظ فقدان الشاعرية في
التعبير الشارح ، وحقيقة ليس لمعجم انجيلا ، وشرحه قابل للمعاصرة مثلا
من خلال إثبات أن ملامح سيمانتيكية كامنة في كلمة « ذهب » لم يتضمنها
شرحه ، مثل الجمال والبدرة ، لكنه قد يكفي في مثل هذا الاعتراض أن

بكمال الشرح فمضمونه الندرة والجمال ويمكن أن يتابع ونستمر ، فليس هناك شيء داخل المحتوى لا يستطيع التعريف أن يتضمنه ، وتبعاً لمبدأ « سيرل Searle » ، فإن اللغة يمكن أن تقول كل شيء^(١) ، لكن مهما كان كمال الشرح والتفسير فإنه مع ذلك لن يعادر نقطة الصفر في الشعرية

وفضلاً عن ذلك فإنه يكفي لحل مشكلة الإبقاء على المعنى المبدئي ، وتطوير المعنى ، لاستعاري ، أن نقارن عبارة « شعرات من لور يذكر بلور الذهب » وهي شرح عبارة « شعرات من ذهب » ، وإذا قبلنا على الأقل أن التعبير لا يمكن أن يؤخذ بمعناه الحرفي « شعرات من ذهب » ، وهو من تعبير مجازي ، أي أنه قائم على أساس علاقة مسببة مثل التشبيه بين المعنى الحرفي والمعنى التصويري فإنه يبقى أن لاستعارة تعبير شعري على حين أن التشبيه ليس كذلك^(٢)

ويمكن أن نضع كل ترجمة لنص الشعري على نفس المحك وبصل إلى نفس النتيجة

والواقع أن أي شرح للنص الشعري لم يوضح إطلاقاً أن يكون هو نفسه شعرياً ، وتلك ملاحظة تنطبق على شروح وتعليقات النص الأدبي بعدمه التي تعلم أن شكلها الخاص لا يحمل تلك الحامة ولا هذه الصفات التي يطلق عليها « الأدبية » التي تعطى للنص قيمته منذ البدء وتحطه هلاً لأن يكون هو نفسه موضوعاً للشرح وتلك حقيقة تظل ثابتة ياً كان المسوى أو الطبقة المعنوية التي يثيرها الشرح إن اللجوء إلى « المفهوم » بالمعنى الكلاسيكي لمصطلح « المعنى الإضافي » لا يعير شيئاً (من قيمة الشرح)

(١) أطلق سيرل مبدأ « لقابلية للتوصيح » وهو مبدأ الذي يعقده كل ما يمكن أن ير ، بوصفه يمكن أن يقال

(٢) يوجد بالطبع تشبيهات شعرية لكن هذه انشبهات أصبحت شعرية من خلال ظاهرة

لاعطف Cf J Cohen, La comparaison poétique Langages 12, 1968

أيًا كانت طبيعة المفهوم وأيًا كانت طبيعة ما يلحق بالنوال من قيم تتصل بالقواعد ، أو التحليل النفسي أو الاجتماعي أو الأيديولوجي والتي يمكن أن تظهر جميعها من خلال الشرح نون أن تعطى لهذا الشرح الحد الأدنى من الشعرية وهذه مسألة ينبغي ألا تكون موضع شك وإذا كنا نطلق مصطلح الشعر على نص يردد نون ملال عبارة « أنا أحبك » ولانطلقه على مؤلف مثل « نقد العقل الحالص » فذلك لأن معايير القيم التقليدية المرتبطة بالمعنى كالغنى والأصالة والعمق إلخ ليست قيما شعرية خالصة

أما لنظرية الحالية الدائنة لتعدد المعنى "Polysémie" والتي تربط بالشاعرية أو بالأدبية بوجه عام ، فكرة تعدد المعنى أي إمكانية تنوع التفسير الممكنة للنص الواحد ، فينبغي أن نطرح عليها السؤال التالي كيف تفهم هذه النظرية فكرة تعدد المعنى ؟ وهل التعددية الدلالية قابلة للتحقق أو متحققة بالفعل في النص الذي معنا ؟ وإذا كانت قابلة للتحقق فإنها تنقي غير متجسدة أمام القارئ أو يتجسد فقط واحد من احتمالاتها أمامه ، وإذا كانت التعددية متحققة ، فيمكن إذن أن نطرح السؤال هل من الممكن وجود شرح متعدد ومتزامن ؟ نحن نعلم جميعا أنه يمكن للمرء فهم نص في لغة أجنبية من خلال ترجمته ترجمة كلية إلى لغته ، لكن هل من الممكن أن يقدم للنص ترجمات عدة ومتزامنة ؟ وإذا كان الرد بالإيجاب فهل تظل جميع هذه الترجمات شعرية ؟ إن النظرية ولدت في الواقع امتدادا خارجيا لتوسع آلية الفكر المنطقي ، غير أننا نطرح كل هذه التحليلات هنا لكي نقول ، إن المجزئ لشعري ، إذا كان هنالك محاز ، ليس تعبيراً للمعنى ، على الأقل في إطار المفهوم ، لعام لكلمة « المعنى »

يجب في النهاية أن ندفع حجة أحيرة ، إذا كانت « شعرات من ذهب » صورة فهي تمتلك إذن باعتبارها صورة ، معنى إضافيا « مفهوما أسلوبيا » يتميز بالصورة كنمط معين من اللغة هو لغة الشعر ، وهالك مفاهيم موجودة على هذا النحو نون شك ، ولكل مفهوم قوانين الخطاب الخاصة به ومصطلحاته ، هكذا تميزت مفاهيم اللغة الشعرية الفرنسية في العصور

الكلاسيكية بمفردات مثل « الموجة ، والنسيم ، والموت » وعلى نفس النمط يمكن ملاحظة شيوع صور بعيها ، ترمز للشعرية ، نون أن تكون بالضرورة تفسيرا لها ، ويمكن من خلال الحديث عن التفسير أن تلجأ إلى فكرة « الحشو » فالصورة شعرية لأننا نجدها داخل القصائد ، ونحن في الواقع بهذا نعكس التوضيح ، فليس لأن الصورة كثيرة التردد في الشعر تكون شعرية ، لكنها لأنها شعرية فهي كثيرة التردد في الشعر ، وهذا يعيدنا إلى السؤال لماذا نعد الصورة شعرية وبعد تفسيرها غير شعري ؟

ونفس السؤال يثار بالنسبة لكل الصور ، وسوف يكون من الصعب أن نسد أنه لا يوجد احتلال دلالي بين الصورة التالية وتفسيرها

س تحت قطرة ميراو يجرى السين

ص السين يجرى تحت قطرة ميراو

فالفرق الوحيد الذي يقببه اللغويون هو فرق تبادل القطرة والنهر لموضعهم في العبارتين ، لكننا لا نستطيع أن نرى جليا كيف يكون هذا الفارق الصوتي البسيط سببا في هذا الفارق الشعري بين هاتين العبارتين ، وسوف نجد هذا الفرق عند تفسير كل الصور التي يعرفها البلاغيون

وإذا لم نرد العودة إلى النظرية الشعرية القديمة مثل نظرية « موسيقى الكلمات » وإذا أردنا أن تكون الشعرية مرتبطة بالمعنى ، فينبغي إذن أن نقبل أن الجملتين « س » و « ص » هما من الناحية الدلالية متطابقتان ومختلفتان في وقت واحد ، ومن خلال الاصطدام التقليدي بأحد طرفي الدائرة كانت نوجد المشكلة لشعرية ، والشاعر يقول

الكلمات التي أقولها

هي نفس الكلمات التي تقل كل يوم

ولكنها ليست على الإطلاق نفس الكلمات

« نول كلوديل »

ولخروج من المأرو لم يبق إلا طريق واحد ، هو أن نفل مشكله إلى مستوى آخر يجب أن « سجدل » قصية المعنى من خلال إدخال الحدايه في صلب تعريفها دانه ، فإذا كان هالك معيار ينتميان إلى طبيعتين مختلفتين فسوف يكون من الممكن إدس ، أن نقل دون صدق أن يكون المعنى مصدقا ومختلفا في وقت واحد ، وأن (المعنى) في الشعر سبواحه بالمعنى في للشعر لا باعتباره معنى خر ولكن باعتباره المعنى الآخر

أن حلا كهذا لابد أن يتصل أيضا بقصية « معنى المعنى » وهي قصيه تتصل بأرض لاكد تتقدم فيها حتى بحس مزلز لها و لصعوبات المطروحه تتريد اليوم ونبدو وكأنها غير قللة للعلب عليها ولا نطمح لصفحات التالية في رلتها ، إنها لا تهدف إلى تأسيس نهائي لنظرية في المعنى ولكنها فقط محاولة للوصف تهدف إلى إصابة المشكله من خلال وصف مشكل حلها دانه ، وهذا الاقتراب الحدي يتركز على منطويين منطوي لكنهما متمايرين وهما المنطوي الطاهري الفيومبولوحي ومنطوي علم النفس ، الأول يحاول أن يصف كيف يبدو السنويان ، وما الملامح الفارقة لكل منهما على مستوى التلقى لآي والتلقى المتأمر ، ويرصد من خلال هذا ، الظاهرة الفيومبولوحيه الملائمة

وهي هذا ، المستوى من الفرق دهى ، والكلمات في الحقيقة هي هي وليست هي هي في وقت واحد ولكن نلاحظ هذا بطريقة أفضل يكفي أن نحري مواجهاة بين عدريين سنويان على مصطوح واحد مثل كلمة « ذهب » في عدرة « شعرات من ذهب » أو « أوقية من ذهب » أو كلمة « حصر » في عبارة

« هذا المساء كانت ترندى جاكته خضراء »

وبيت رامبو

حلمت بالليلة الخضراء وبالسحاب المتلاقي

إن الفارق يقفر أمام أعيننا لكن كيف تحدده ؟ و هل يسعى أن يطرح التساؤل حول « شكل المعنى » عند ما لارميه حيث تأخذ كلمة الشكل هذا معناها الفونومولوجي ويطهر المعنى لأصلي لكلمة « الظاهر » ، ومعنى الكلمة يمكن إذن أن يكون مستمدا من خلال معنى المعنى ومختلف من خلال شكل المعنى .

وهذا ملمح « طاهراتي » ليست ملائمة موضع نقاش لأن اللغة تقرأ ويبقى منمخ « الوضوح » فاللغة تقول عن تعبير ما في نص إنه أقل « وضوح » أو « غموصا » وسوف نعود إلى مناقشة هذا التقابل ولكننا نكتفي الآن بالتذكير بوجوده ، لكي نبني عليه مشروعية المنظور لظاهراتي الفونومولوجي للغة ، فبصان يمكن أن يكون لهما نفس المعنى ومع ذلك يختلفان من خلال درجة الوضوح ، « وتفسير النص » ليس له صفة عامة وضيقة سوى العنود بالنص من لعموم إلى الوضوح وإذن فمهمته أن يحافظ على المعنى من خلال تعبيره أي أن يحافظ على محتوى أو ذات المعنى وأن يحول شكله أو طاهره . وهناك ملمح طاهري فونومولوجي حر للغة يمكن أن سميه « لكثافة » (التضاد ، الحاد) وهذا المصطلح مستعد من إيجار الآن هو الذي أقدم على أساسه القانون الشعري الوحيد لموجود اليوم ، وسوف نعود إلى مناقشته ، لكن في هذه المرحلة من النقش نريد أن ندخه كمصطلح أولى في قضية التعيد للغة الشعرية الخاصة metalangage poetique ، ومن خلال هذه لزاوية فيه لا يمكن أن يعرف ، وليس محتاح إلى التعريف ولكن يمكن أن يوصف بمساعدة سلسلة من الاستعارات

أن النظرية الكلاسيكية ، ونحن لم نركز على هذا تركيرا كاف ، نعرف

(١) كان « هامبولد » قد أشار إلى فكره « بكثافة » التي تلف الكلمات في انفساد نكهة لم يجد

مصطلح Cf Chomsky, La Linguistique Cartesienne

الصور من وجهة نظر مزبوجة ، نبيوية ولكنها أيضاً وطيفية، أى من خلال علاقتها «بأثر» ما نزيد أن نتتبعه ، وهذا الأثر وصف عند «فونتاني» مثلاً من خلال مصطلحات مثل «القوة» «الطاقة» «الحيوية» «الوضوح» «الحياة» وهذه المصطلحات التي يستخدم الواحدة منها مكان الآخر ، هي مترادفات غير محددة ، وهي حقيقة تحدد شيئاً هو اللاتحديد إن الاستعارات لشئعة ذات طبيعة موسيقية ، لكلمات الشعرية «تتغنى» ، والاستعارة تكون حظيرة إذا هي أرسلتنا إلى دال إيقاعى يتواعم مع مدلوله فالشعر هو غناء المدلولات هو «التفكير المعنى» على حد تعبير رامبو، وهذا يعنى أن المعنى الشعرى يؤثر على المتلقى بنفس طريقة الموسيقى «التوجيه الخارجى» كما يقول هاليرى، ومن هذا المعنى يمكن أن نعبّر عن الشعر استعارياً، فنقول إنه «غنائى»، ليس لأنه يوضح «الأنا» لكنه لأنه يغنى لمعنى ، وإذن «كل شعر» هو «غنائى» والكلمتان فى نهاية المطاف يكاد يحتلطان معاهما

إن لكلمات يعش بعضها بعضاً ، ويؤثر بعضها على بعض ، وتعرض عينا طريقتهما فى الوجود ، إن استعارة تالية تتقاطع مع الأولى ، إنها ستعبرت الطاهرة الفيزيائية الصدى ، ففهم القصيدة يعنى أن تدخل فى «صدى» معها، لقد أعلن كاندسكى Kandinsky أن «كل كلمة تنطق (مثل السماء ، الإنسان) تشير كونا دخلياً حقيقياً»^(١) وما لا يحتاج إلى معاناة فى الموافقة عليه هو أن هذا الكون بتحقيق فى الشعر أكثر من البشر ، فعلى السياق الشعرى تتنازع الكلمات من خلال لون من التفاعل ، اللفظى الداخلى، إن كلمة «خضراء» فى عبارة «ليلة خضراء»، كلمة لها جذبات، إنها ترسل لوب من الإشعاع يأتى حتى المتلقى ويحدث اتصالاً معه، وفى المقابل فإن كلمات البشر بوصف بأنها «مسطحة» «باردة» «ميتة»، وكما يقول

(1) Du Spirituel dans l'art p 105

إرر داود من خلال كلمات الشعر لحية لتوهجة المنعشة المحرفة نتول
الصفات الكرى، إنها «يشعل بعضها بعضا» كم يقول مالارميه، وهي
«رموز منصبة»، كم يقول بارت، ولقد كتب مرلو بونسي Merleau Ponty
«من المعروف، إلى حد ما، أن القصيدة إذا كانت تحمل معنى أول فابلا
لنرحمة البشرية، فإنها تقود داخل روح المتلقى وجودا شبيح يحسده
كقصيدة»^١

كيف نصف هذا لوجود الشئ لمعنى؟ إن المؤلف يرى أن هذه المشكلة
هي هي في كل الفنون «قصيدة، رواية، لوحة، قطعة موسيقية، هي
أفراد أي كانت، لا يمكن أن يميز تعبير لروح عن معناها لذي لا يمكن
سوعه، إلا من خلال الاتصال المباشر وهذه الكائنات نشع معانيها بون أن
تغار مواقعها لرخصة والمكابة»

ومن خلال هذه المصطلحات «إشعاع» و«الصدى» يمكن أن نجد
محلا لدراسة كسنة «إن لحساسية الحمانه هي قدره عى التحاوب مع
الصدى، مع الإيفع مع النظم لحاص للأصوات ولروائح ولأشكال
والصور والألوان لتي تنتج بعززه ظوهر لكون ويس الكون وحده ويم
نصح أيصب «إلنسان الحكيم»، وهنا يمكن أن نجد سر معظم الذى
يربط طهارة فربانية أساسية خاصة بنظم حبوى كامر (حصائص
سدى والاستفزاز سدى) حتى يصبة لتموجية للطاهره الفبريانية
بوجد سدى سام موار لها داخل عقر إلنسان بحكيم»^٢

لكن لندع الآن هذه المشكلة ولنلق في إطار المشكلة الظاهر تبنة
لعوموبولوجية إن ما تعبر عنه استعزده «الصدى» هو قدرة فعل الشعر

^١ Phenameno ologie de la perception. p ٧٧

^٢ Le Morn. Le Parad gme Perda p ٩

، إنه يبعث الديناميكية فى الأشياء ، ويعطيها من القيم ما لاتصبح معه مجرد أشياء محبوسة هناك داخل دائرة « اللا - أنا » ويجعلها تجذر الحدود حتى تصل إلى « الأنا » وتصبح من ثم متحركة

إن الإجابة على المشكلة الوظيفية التى تطرح السؤال لماذا الصورة ؟ يمكن أن توجد أيضاً داخل التحليل الفونومولوجى ، فوظيفة الصورة هى التكتيف ، فالشعرية هى تكتيفية اللغة ، والكلمة الشعرية لاتغير محتوى المعنى وإنما تعبر شكله ، إنها تعبر من الحياد إلى التكتيف ، وهكذا فإن لتحليل يقودنا إلى اكتشاف ملمحين ملائمين للصورية فهى من الناحية السيوية شمولية وهى من الناحية الوظيفية تكتيفية ، إنها إذن شمولية لكى تتكثف، وهذا هو النموذج المطروح الذى يمكن أن يتوقف أمامه التحليل، ويسعى أن يتلافى بعض العقبات ، لأنه يبقى أمامنا فجوة لابد من سدها فالعلاقة بين المصطلحين، الشمولية والكثافة ، ليست بديهية، لماذا يكفى أن نثير النفى لمتضمن (فى مفهوم الشمولية) لكى نكثف الخطاب ؟ وابتداء من اللحظة التى تثار فيها المشكلة على هذا النحو يظهر أحد الفروض القائلة بأن حيادية النص غير الشعرى ، لن تكون حيادية أصلية وإنما ستكون مسببة على نتيجة إجراء تحييد قائم على فكرة النفى وكل كلمات اللغة ، على درجات متفاوتة ، يمكن أن تكون موسومة بدرجة من الكثافة ، وبقدرة الفعل ، التى يبدو من النظرة الأولى أنها من خصائص اللغة الشعرية ، وحيادية الكلمات إذن لم تعد إلا أثراً للنفى ، ونفى النفى الذى يحدثه الانعطاف الشعرى لن ينتج عنه إلا أن يعود للكلمات سلطاتها الضائع ، هذا هو الفرض الوارد ، لكن لكى يعطيه أساساً تجريبياً ، ينبغي أن نتجاوز المنظور الفينومولوجى ونرتبط بالواقع ، وكفى من المخاطر التى يمكن أن يقود إليها علم النفس اللغوى ، ولتساعل عن النظام « ذهنى » لجوهر اللغة

لقد كتب فاليرى عن مالارميه قائلاً « يمكن أن نقول ، إنه كان ينبغي

الشعر الذى يتميز بصفة أساسية عن النثر من خلال الشكل الصوتى والموسيقى ، كان عليه أن يتميز أيضاً من خلال شكل المعنى^(١) ، ما الذى ينبغي أن يفهم من هذا التعبير « شكل المعنى » ؟ إن النحيل قد طبقه من قبل من وجهة النظر السبوية على أسماء الانعصافية وشمولية للمعنى ، ومن وجهة لنظر لوطيعة فإن المعنى لشعرى يتميز من خلال كثافته، بقى أن نحث عن الملامح الذهنية، والموقف النفسى، وهو ما كان يعنيه مالارميه، بقول فاليري «بالسبب له عين محنوى القصيدة يسعى أن يكون مختلفاً عن التفكير لعدى، اختلاف الكلام العادى عن لكلام المنظوم» وهذه العبارة التى أكد عليها فاليري فى عابة الجلاء، فمع الفرق للعوى بين اللغتين (الشعر والنثر) يسعى أن يتلاقى فرق فى «التفكير» وهو فرق منعق بالتميز النفسى

لقد استهان اللعويون ربما طويلاً تحت تأثير سومفيلد Bloummfield وأصحاب مدرسة السلوكية بكل عودة إلى «الذهنية» لكن هذه العودة تعود إلى الصدار. ليوم مع المدرسة الأمريكية^(٢) ، والواقع أنها لم تفقد لاهتمام بدأ فسوسير يحدد أن «الرمز اللعوى لا يجمع «الشيء» و«الاسم» بل يجمع «التصور» و«الصورة لسمعية» لكنه فى نفس الحركة يفرض الصيغة الذهنية للرمز ويطابق بين المحتوى والتصور

وإن فى الفكرة الأولى لا تتضمن الثانية ، والمحتوى هو حقيقة ذهنية، لكن أية حقيقة ؟ لقد أقر دى سوسير بون مناقشة المساواة بين المصطلحين المعنى = التصور وكان يقول « من وجهة نظر المحتوى أو التصور» (ص ١٥٨) لكن هل هذه المعدلة ذهنية؟ إنها حقيقة تصعد إلى أقدم التقاليد ، لقد كان المدرسيون "Scolastique" (*) يناهون بفكرة قريضة من تلك ، وقد

(1) "Stephane Mallarme" Œuvres Pleiade, p. 668

(٢) أطلق ليش على هذا الاتجاه اسم «الذهنية الجديدة» ، c f Semauties, p. 93

(*) تحاه فلسفى ساد فى العصور الوسطى وسادت فيه فلسفة أرسطو فى انترنس

جسدوا ما نادى به من بعد اللغويون من أوجدن إلى ريتشاردز حيث نجد مرة أخرى التصور مكان المعنى

وينفس الطريقة عرف تشومسكي علم الدلالة ، بأنه « علم بطام التصورات الممكنة »^(١) ولم يتم التساؤل إلى أى مدى يكون من المشروع مطابقة الدلالة والتصور ، وهذه الفرضية هي التي سيحاول هذا التحليل أن يسائلها ، « فالتصور » Concept هو بالتأكيد مصطلح بنفسى ، وهو يحدد « جوهرًا ذهنيًا » ولكن له أن يتساوى ، إذا كان هو المرشح الوحيد الممكن للقيام بدور الرابط الذهني للمحتوى

لقد طرحت النظرية الكلاسيكية المشكلة على أرض مماثلة ، عندما طبقت بين « الصورة » و « التخيل » أى بين وحدة لغوية ووحدة نفسية ، إن النقاليد هنا تصعد إلى أرسطو فقد كان يقول عن لاستعارة « عمل التحيل يجسد شيئاً يرى » وهذا التصور ما يزال حي اليوم فحسب ننتظر من « المتخيل » شيئاً محسوس ، يكمن فى الشكل ، اللون ، الصوت ، الرائحة ، إلخ ، ولتأخذ مثالا بسيط من أرسطو ، تفسير « الشيخوخة مساء حياة » بعبارة « الشيخوخة نهاية الحياة » فعندنا هنا المعادلة مساء = نهاية ، لكن العبور من أحدهما إلى الآخر ، ليس عبورا من تصور إلى آخر ، لكنه عبور من تصور إلى صورة ، من تصور النهاية إلى صورة المساء وداخل هذا التغيير للطبيعة الذهنية للمحتوى نجد ، الصورة وظيبتها ، وإلا فلماذا يتم اللجوء إلى الصورة ؟ إذا لم يكن لمتكلم هدف آخر غير إفهام التصور ، لماذا يغير « النهاية » إلى « المساء » ؟ لماذا يفرص هذه « النورة » على المتلقى ؟ إن النورة لا تتضح إلا من خلال ما يسمى بالصورة الإيحائية ، التى تلحأ إليها اللغة أحيانا لكى تسد فجوة فى قدموس لكلمات

(١) Aspect of the Theory of Syntax, p. 160.

غير المجارية مثل « أجبحة الطاحونة »^(*) ، لكن هي حالة « الصور الحرة »
التي توجد بها كلمات « حقيقية » لماذا لاتستعمل هذه الكلمات ؟ إن الصورة
لن تجد عاينها إلا إذا أجرت تعبيراً ، ليس في المحتوى ولكن في شكل
المعنى ، إلا إذا غيرت التصور إلى صورة والمعقول إلى محسوس ، وبعيد عن
ذلك ، هذا « التريين » الخالص للخطاب الذي لم يكن له من وظيفته إلا أن
يجعل اللغة « عائية الذات » autotelique كما يقول المحدثون ، إن لصورة
عدد قدماء البلاعيين كان هدفها التحويل الذهني للمحتوى وهي تسندل
المنحيل بالتصور

إن التحول في تعبير المعنى لم يعد كما كان عدد لقدماء ، ويمكن أن
يصور هذا التخطيط الفرق بين المنهجين

س أ ← ص ١ ← ص ٢

لعبور من التصور الأول إلى التصور لثاني

(١) س أ ← تصور أول ← تصور ثان

لكنه العبور من تصور إلى صورة

(٢) س أ تصور ← صورة

وهذا التوصيح يبقى مع ذلك غير كاف ، والواقع أن المعادله رقم ٢
لا يمكن تطبيقها إلا في التقنيين هالمتكلم هو الذي يفترض أنه أحل « المساء
« مكان » النهاية « الصورة مكان الصور ، لكن لكي يحل الشفرة تسير
المعادلة على العكس فهي تتحرك من المساء إلى النهاية من الصورة إلى
التصور والتعبير يتم من المحسوس إلى المعقول تبع للمعادلة

(*) شمع قد في كل اللغات ومنها لعربيه عندى يتم اسجاء إلى كلمة مجازيه وتستخدم سبحانه
حقيقه مثل « رس برجاء الصالح » و « رجل الكرسى » « يح » المترجم «

(٣) س أ ← صورة ← تصور

أين الكسب إذن بالقياس إلى المعادلة (١) إذا كانت نقطة النهاية تظل د ثماً هي التصور ؟ علينا أن ننظر في المطابقة بين الاستعارة والتشبيه لمضمر أو المقدر وهي أحد أقسية أرسطو ، فتفسير « الشيخوخة مساء الحية » يصبح الشيخوخة نهاية الحياة كما أن المساء نهاية اليوم ، فمعنا في وقت واحد الفكرة « النهاية » والصورة « المساء » والصورة تستخدم في توضيح الفكرة ، لكن هذا الحل ليس جيداً لأنه يعيد طرح المشكلة من جديد ، إذا كانت الاستعارة تشبيهاً موجزاً ، فمن أين يأتي الفارق الوظيفي بين التعبيرين ؟ ود كان التشبيه تفسيراً للاستعارة فكيف نصنع في الاعتبار فرق الفعالية ؟ وإذا كانت فعالية القوة تلك ، أو هذه الحيوية التي أسميناها بالكثافة تحد أصولها في التخيل ، فلماذا تظهر في الاستعارة ولا تظهر في التشبيه ، الذي ما زال التحليل موجوداً فيه ؟ إننا ندخل إلى نفس الراوية لدرجة التشبيه والاستعارة هما في وقت واحد متماثلان ومتغايران

لكن ما يبقى مع ذلك من النظرية الكلاسيكية هو قلق البحث عن الطبيعة الذهبية للمعنى الصوري ، ورفض اعتبار التخيل محرد إحلال تصوري واعتباره كأنه عبور من الصوري إلى اللاتصوري ، إن محرد الدعوة إلى لصورة لا يكفي ، فإذا كان التخيل صورة فهناك إذن بمطابق من الصور ، أحدهما هو محتوى الاستعارة والثاني هو محتوى التشبيه ، وملح الشعرية يتوحي الصورة ذاتها وينبغي أن نقر بأن هناك صوراً شعرية وصوراً غير شعرية ، والمشكلة إذن أن نعرف أين يكمن الفارق ؟

لقد وضع عم اللغة منذ القدم تصنيفاً لعدة تبعاً للمعايير الوظيفية ، وبين أماطة يوجد ما يسمى باللغة « الانفعالية » أو « التأثرية » أو « العاطفية » أو « لتعبيرية » لكن ما الذي يقصد بالضبط بهذه اللغة ؟

في تحصيله الشهير لوطائف اللغة ، قابل جاكوبسون بين « اللغة الانفعالية » و « اللغة المرحعية » الأولى تتمركز حول المتلقى ، وثانية ، عى العكس ، تتمركز حول السياق ، أى حول العالم ، وهذا التحليل يرتكر لو تأملنا جيداً ، على تناقض خطير ، فاللغة تسمى في الواقع « انفعالية » لأنها نوضح « موقف الذات الفرد لمن يتحدث إليه » ولناخذ في الاعتبار حمة مثل

- ١ - « موت والدي ألحق بي كثيراً من الألم » ، أو ، « الموقف الحالي يقلقى » فهتان الحملتان تتطابقان مع تعريف جاكوبسون لوضيعة الانفعالية إيهما تعبيران عن موقف الفرد لمن يتحدث إليه ، لكن هل تؤيدان مع ذلك وطيفة انفعالية وما الفرق بينهما وبين الحملتين لتاليين
- ٢ السماء تمطر اليوم ، أو « الأرملة الالفصدية تمند » ، وهما تنتمسان وطيفيا إلى « لغة المرجعية »

ففي لحالتيّن نوضح لعبارة حالة شيء يرجع إليه ، وكون المرحع في الحالة الأولى طبيعته يعود إلى المحال الانفعالي ، على حين أنه ليس كذلك في الحالة الثانية لايسمح بصلاق بأن نجعل بحالتيّن مقياسين وطيفيا ويسعى هان أن يمر بوصوح بين « المرحع » و « المحنوى » فاصطنعه لانفعالية لأحدهما لاتسحب إطلاقاً عى الآخر ين محتوى « القيق » هي عبارة « لموقف الحالي يقلقى ، يبقى هاملاً للصورة ، حتى ولو كان مررحعه بفعالي ، إن صفة من القول لايمكن أن تكون لعويا « محصصة » بطلاق من مررحعيتها لكن فقط بطلاقاً من محتوها ، وليس هال لغة انفعالية حقيقيه لا بد ، وإد فقط ، كان لافعل هو محتوى هذه اللغة وحمة م ، يمكن أن ترسرس إلى محتوى وإلى مرجع كلاهما انفعالي مثل قول الشاعر

أب المعتم ، أنا الأرملة ، أنا اللامؤسى

لكن لمحتوى يمكن أن يكون انفعالياً دون أن يكون المرجع كذلك مثل
قول نرفال

والكرمة ، حيث تمارجت الأعصان مع الورد

فالمعنى الانفعالي هنا يرسل إلى مرجع مادي

وهذا الخلط بين المعنى والمرجع يماثله خلط آخر ينبغي التنبه إليه وهو
يقع بين المعنى والفعالية المؤثرة على المتلقى ، فحملة مثل « اندلعت الحرب »
محملة بفعاليات مؤثرة مكثفة لدى من يتلقونها ، والانفعالية وصف لتأثير
المعنى ، وليس للمعنى ذاته الذي يبقى قابلاً للتصور والذي يؤكد هذا هو
تنوع هذا التأثير ، الأكم عند معظم الناس ، ولكن أيضاً ربما عدم الأكم بين
وربما الفرح عند نصار الحرب ، وإذن فإن المعنى في مثل هذه الجملة ثابت
، كما ينبغي أن يكون المعنى كذلك في كل جملة ذات محتوى انفعالي

وبلص إلى أنه إذا كان يراد الاحتفاظ بوجود « لغة انفعالية تأثيرية »
فإنه ينبغي أن يقصد بمصطلح كهذا لغة ليس تأثيرها سبباً ولا دتجاً
لمحوها ولكنه هو « المحتوى ذاته » وينبغي أن نقل أن بيت نرفال الذي
وردناه الآن نرسلنا ، لدوال لموحودة فيه « الكرمه ، الأعصان ، لورده »
مباشرة إلى مؤثرات نى أنها لاتفهم إلا من خلال رجوعنا إلى لمؤثرات
وكوبها محربة فى أذهاب ، ومن خلال مصطلحات أوستر Austin يمكن أن
نوضح القصصه قائلين ، إن بوظيفة الانفعالية لا تُصنّف لاداحل القيمة
بحرحة عن الكلام ولاد حل القيمة الامندادية له وإنما داحل ما يشكله
المصوق من خلال قيمته لكلامية ، لخالصة (Locutionary Force)

لا يمكن إذن أن نعرف بمطا من اللغة ، مثل اللغة الانفعالية إلا إذا كن
لمعنى الذى تحمته هذه اللغة محرباً ، وإد ك فى موازاة ذلك نقل أن يكون
المعنى الأول لكلمة م هى اللغة ، هو معنى قبل لتصور ، فإن الصورة

الشعرية هي تعبير للمعنى على الطريقة الآتية

الدال ← الصور ← الدثار

لكننى لا أعلم إذا ما كان تعبير ذهنى كهذا يمكن أن يسمى محاراً ، و
نه يسعى لأحفظ بهذه الكلمة للإحلال لنصوري البسيط ، ولجارات
المبصورة diachroniques يمكن اعتبارها إحلالاً بسيطاً لنصورات ، لكننى
مارلت أساعل لمعرفة ما إذا كان يوجد بر من Synchronique فى خطوات
صهرة كتلك ،

إن نظرية كهذه يمكن أن تكون بسيطة رغم ظاهرها لمنشأك وقبر أن
شروع فى إحيائه على الاعتراضات التى يمكن أن تثار ، لنصع ولا لنطرية
على أشهر قاعده من الصمان ، فمالارميه لى يتم الحديث عنه هذه الأيام
على أنه رائد الشككة ، هو فى الواقع مساعد لنطرية لافعاليه ، لقد
قنست له من قبر هذه العبارات الشديدة الدلالة « إيسى تُتكر لعة من
شأنها أن تفرح سعة شديده الحدة أستطيع أن أعرفها بهاتين الكلمتين ،
أن يرسم تر الأشياء لى حدثه لا الأسبب = داتها » لكن أين يكمن هذا
لأثر ، نصع مالارميه « إن لشعر لاسعى بر أن يبتذل من كلمات
ويكن من أحاسيس وكل الكلمات تسمى امام لأحاسيس »

هكذا فإن الشعرية الملامية أبعد من أن يقتصر النص إلى بناء اللفظي
بها مركز على المحتوى وهو لشاعر هت ، وهى تتصل بصيغه هذه
الشاعر فيها بعدد من حلال لافيس تنال « إن الشعر يقوم على
لذات ع ويسعى أن يؤحد ، حر النفس لإسببيه كما هو ، فى ومصه صافيه
حاصه بقدر ما يعنى بها وفى الصوء علمها ، بشكل متعة لإنسان ،
هنا يؤحد الرمز ويوحد لإبداع ويأخذ كلمة الشعر معده إبه على
لأحسان ، يخلق الشرى لوحيد لمكن ، وحقيقة إذا كانت لأحجار لكريمة
المر سحى بها لأمثل روحا حيوة فبس من المشروع أن يتحلى بها »

وهكذا فإن « الشاعرية شديدة الجدة » تتشكل داحر هذا التحول اللغوي من خلاله تقدم الأشياء في شكل محارب ، وهنا يكمن معنى الرمز عند مالارميه وهنا بثور سؤالان ، يتعلق أحدهم بوجود هذا « المعنى » ذاته ويتعلق الثاني بمحتواه وسوف يحاول التحليل أن يجيب على كل منهما ولكنه سيكتفى في الإحاطة بتثبيت إشارات دالة ، للمشاكل النفسية والاجتماعية والاحتمالية والاستمولوجية التي تثير هذه المسؤوليات والتي تتطلب تطورا طويلا للوصول إلى الإطار الشعري وربما إلى الأهلية الشعرية

والسؤال الأول هو الذي يطرح وجود مصطلح آخر فيما وراء المصطلح لمربوح « الدال المدلول » يشكل صغارا ثالثا في المثلث الدلالي ويسمى الموضوع أو المرحع

ومبدأ المرحع هي وصف الرمز اللغوي ليس موضع شئ ، ففهم كلمة أو حصة يعنى العبور من الدال إلى المدلول ، لكن المدلول لم يلتقط أبدا كحقيقة ذهنية ، فالمتكلم يستهدف بالضرورة من خلال الكلمات حقيقة ، لا وجودا لعبود هي ذاته مستقلا عن نحرة لفظية أو غير لفظية ، ومعنى كلمة « مائدة » ليس فكرة المائدة وفهم عبارة « القمر بديلا » ليس معناها أن يفهم مواجعة فعل لاسم ، ولا إسماء شيء لشيء لكن أن يفهم تحقق محال واقعي بحقيقة واقعية ، و « كل وعي هو وعي شيء ما » وهذه البديهية حقيقة بالنسبة للوعي اللغوي أيضا فكلمات اللعبة قصدية ، إنها تتجه إلى شيء آخر ، إنها « نمركر نحو » « وضعت من أجل » شيء ليس لفظيا ، شيء « هو هب من قبل » وجاء التعبير ليوضحه لا ليشنه ، وعم اللغة له الحق كما فعربى سوسير ، هي أن يختصر الرمز إلى « جوهر مربوح » لكنه في هذه الحالة يكون على المستوى الضهراني الفوبوموبولوجي وهو المستوى الملائم للمتلعب لدى لا يهدف إلى إنتاج صورة سمعية وإنما إلى إنتاج صوت ولا يستهدف من خلال الصوت بصورا وإنما يستهدف « شيئاً » أو « مرجعا »

حقيقيا أو غير حقيقى، مجرداً أو مجسدا

وينبغى أن تفتح قوسين هنا ، فالمرجع الذى نتحدث عنه ، ليس هو « المرجع » الذى يتحدث عنه فريج Frge أى الأشياء الواقعية كما هى موجودة فى ذاتها وتبعاً لهذا التفسير الكائنى الأونتولوجى للمرجع فإن كلمة مثل « عوليس » لا مرجع لها ، ما دام « عوليس » لم يكن موجوداً ، لكن هذه المشكلة الوحودية لاتهم إلا المنطق ، ونقطة الملازمة بالنسبة لوجود اللغة هى الرصد الظاهراتى الفونومونولوجى ، وبالنسبة للمتكلم فإن « عوليس » مرجعها شخصية فى « الأوديسا » أى كائن خيالى ، تشكل الخيالية بالتحديد سمة وجوده ، وبالطريقة نفسها فإن المرجع الفينومونولوجى ليس قصراً على الكلمات التى تميز الأفراد ، فكلمة « خضراء » لاترسلنا إلى شعور وإنما إلى مجال للأشياء ونفس الطريقة ترسلنا كلمة « مختلف » إلى العلاقات بين الأشياء ، فالمجال والعلاقة يشكلان المرجع الحاص للكلمتين

وإن من سمة كهذه لاتنتمى فيما يبدو إلا إلى المجمل الدهنى للمحتوى الذى يسمى « ممثلاً » ، كالإدراكات ، الصور ، التصورات ، أى إلى ذلك النظام للطواهر الدهنية، الذى لا يوجد إلا من خلال الالتقاط المباشر للحقائق غير المادية ، وتبعاً للتصور لتقليدى ، فليست هذه هى حالة الطاهر الانفعالية ، فالكلمة المحركة ، من خلال كونها كذلك ، يبدو أنها لا يمكن أن تقدم على أنها مغلقة على ذاتها ، يمكن أن يقول « تصور الورد » أو « صورة الورد » لكن « تثر » أو « انفعال الورد » ألا يبدو هذا يناقض بين الكلمات ؟ فكل تثر يبدو أنه « مُعاش » أى أنه يسقط بمطابق على نموذج « أب خائف ، عاصب ، سعيد ، متائم » وكلها حالات للأنسا ، التقطت

(١) حول هذه إشكالية نظر C O Martin, Language, Truth and Poetry, Chap VII "Does Literature Refer?"

كما هي من خلال الوعي الذي ساندتها ، ويمكن أن نصف الفرق من خلال استعارة مكانية ، كالعرض الذي يستمد من محتواه الخاص موضوعه أى باعتدله كائن خارج عن ذاته ، رؤية الإنسان لموضوع غير رؤيته لعبه ، وعلى العكس لانسند اللغة الانفعالية محتواها الخاص إلا باعتباره « موضوعيا » ظاهرة داخلية ، حدثا داخليا بالنسبة « للأن » التي تقرأه وعلى أكثر تقدير تختلط به ، وهكذا تفرع محتوى الوعي إلى فرعين ، أحدهما تقديم نون انفعال يقبله « انفعال نون تقديم » والانفعال إذن لا يمكن أن يكون مرشد لدور « المحتوى » لأنه على عكس « التقديم » لا يمكن أن يتخذ من شيء ما مرجعا له ، باعتدله شيئا يتجاوز موضوعيته ذاتها إن مثالا بموذبنا لهذا التصور يمكن أن نقرأه عند الان روب جرييه الذي افتح حديثه عن لإحراء لاستعارى بهذه الكلمات « الأساس في هذه الوحدة الشعرية التي قبلها أنى أتحدث عن حزن مشهد م ، أو لامبالاة حجر م أو عصرية خاتم ، وأنا أسى ، أننى وأنى وحدى الذى جرب الحزن أو الوحدة »⁽¹⁾ وسبب هذا النسيان ، كما بقول المؤلف ، هو « الإسيابية » التي تجعلنا نعتقد في عالم مركزه الإنسان، ونجعل الأشياء الأخرى شعوب شبيهة بنا ، لكننا يمكن أن نسأله من أين أتى هذا الاعتقاد ، وألا يكمن لخصاً الذى يحمله داخل الإدراك ذاته ، إن روب جرييه ، محصا ، نون أن يقول ذلك ، الحبرة الرئيسية لعم الفينومونولوجى ، اكتشاف ظهور عالم لا تحتل بالذات الحصة كما تقدمه المعرفة

إسما يسعى هنا أن يعود إلى الكتاب الرئيسى لمربوبوتى Merleau Ponty « فنومونولوجى الإدراك » ، الذى ساقبتبس منه عدة استشهادات ، لكنها لاتعمى مع ذلك عن قراءته ، وأنا أذكر مع ذلك ، أن التجربة

(1) Pour un nouveau Roman.

لفينومونولوجية ، تبحث عن الوصف « الخام » للتجربة ، كما تعطى نفسها قبل التركيب أو التفكير أو المعرفة وعلى عكس « العلم » فهي تبحث عن العودة إلى الظاهرة الخالصة التلقائية ، وهي تكتشف هناك المشاعر كفعل « للجسد الخالص » لا هو في ذاته ، ولا من أجل ذاته ولا من خلال التفكير ، ولا من خلال الشعور ، وينبغي أن يوصف داخل نموذج الكائن الأساسي والمهم الذي هو كونه

« هكذا يبدو » الشيء » باعتبارها طرفا علائقيا لجسدى ، أو بصفة أعم لوجودى الذى لا يمثل فيه جسدى إلا البناء المثلث ، ويتشكل الشيء من خلال تفاعل جسدى معه ، إنه لا يوجد له أولاً معنى لكى نفهمه ، بل يوجد له بناء قابل لأن يستلهمه الجسد لإدراكه ، وإذا أردنا أن نصف الواقع كما يبدو لنا ، من خلال التجربة الإدراكية ، سنجد محملاً بأحكام بشرية (ص ٣٦٩) ، إن الحكم على السماء المغطاة بالحزن ، لم يلتقط إذن من خلال الوعى باعتباره إجابته الخاصة على انتعاشه هو المحايد ، لقد قرئ مباشرة فى صفحة السم ، كئنه صفتها الخاصة ، لقد انتعش من ذاته كالرائحة ، وينبغى أن نميز هنا ثلاث لحظات (١) إدراك سماء رمادية ، (٢) تجربة الحزن ، (٣) حكم بالسببية يربط بين ١ ، ٢ ، إنه من خلال حدث واحد للوعى تلمح الذات السماء وتجرب الحزن ، فالسماء حزينة كم أنها رمادية ، إن الإدراك الأصلى الوهلى « غير الخاضع للتتظير والتفكير » لم يعد يلمح « الرمادى » كلون ، لكنه يلمحه كحزن ، هكذا كتب هيدجر « أن يكون المرء داخل إيقاع انفعالى ، ليس تابعا بالدرجة الأولى لشيء فيزيائى ، ولا ذلك فى ذاته شيء ضمنى داخلى يتسرب إلى الخارج بطريقة غامضة ويترك تأثيره على الأشياء والأشخاص ، أن الإيقاع الانفعالى لا يأتى لا من الداخل

ولا من الخارج ، لكنه يصعد كنمط للوجود في الكون من هذا الكون ذاته ^(١) ويبقى حقيقيا أن هذا « التجريب » ليس مغايرا للإدراك ، وأن المرء يستصيع أن يلمح السماء في وقت واحد رمادية ومحايدة ، لكن هذا يعنى أن هناك إدراكين كما أن هناك صورتين ، وهناك نمطان أو تعبير أدق قطبان لتجربتين ، تجربة « خام » غير مكتملة ، وتجرية تأمسية اكتمالية ، وهما قصان للرؤية أو للوعى بالعالم ، وعبرة « السماء حربية » تتعلق بالوعى الاكتمالى باعتبارها جملة اعطائية ، وهذا النمط من الوعى هو نور شت الوعى الذى ينشكّل طبيعيا عند « الناصب المتحضر » وكل وظيفة الشعر لاتظهر إلا على أنها بقر ذهنى ، تغيير للوعى المكون عبر وسيلة الكلمات ، عودة إلى الاتصال بالعالم الذى يتكشف محملا بم أسماء مرلو بونتي « المعنى الحيوى » أو « الوجودى » وهو معنى سرعان ما تجده الكلمات عند إعطائها لتصور لفنى الطاقة والمجاز كمرحلة ثانية من مراحل الصورة ، أى باعتبارها نحيفض للمجورة التى يسعملها ولم بعد « كلمة فى مقابل كلمة »

فإن نفهم قول بودلير

« كانت السماء حزينة وحميلة كأنها مذبح هائر للقرايين »

أن نفهم هذا البيت ، ليس معناه أن يحل نصورا محل آخر ، وأن يفسر كل كلمة بكلمة أخرى ، فهذا حل يبدو فى وقت واحد بائس وعبر مفيد ومكلف ، إن القراءة الشعرية دور شك تعبير ، ولكنها تعبير حدى ، لأنها نغمر من نمط إلى نمط فى نظرتنا إلى العالم وفى علاقتنا بالأشياء ، رؤية السماء حزينة هو نمط أساسى فى لرؤية والشاعر لايصنع شيئا على الإطلاق إلا أن يقول الأشدء كما يرى ها إن التحليل يقودنا إذن إلى التمسك بمصين من التجربة ، أحدهما محيد والآخر مكثف ، الأول نصورى ولثنى تأثرى ، ولكن لقول بوحود إدراك أو صورة تأثيرية يقودنا إلى أن

(1) Sein und zeit p 136.

مناقش موقع التأثيرية ذاتها فقراءة القصيدة أو فهم القصيدة يعنى أن تحس المعنى واللغة الشعرية لاتصنع معنى إلا إذا قلقت بتجربة هي الظهور نفسه لهذا المعنى ، لكن سؤالا يثار ، إذا كانت قراءة نص ذي إيقاع حزين هو تجربة للحزن فهل هو دلالة على الكائن الحزين بنفس القدر الذى تدل عليه الكآبة والإحباط ؟ وإذا كانت الإجابة بالإيجاب فكيف يتفق هذا مع الشعور بالمتعة الشعرية ؟

وهنا نجد مشكلة تتعلق بمباحث الجمال النفسية لم يطرح حولها المتخصصون قدراً كافياً من الأسئلة ، إن مسرحيات تشيكوف تتنوع جميعاً حول موضوع واحد ، التبرم بالحياة ، ولا يمكن أن يتم التنبؤ الأصل لنصوص هذه المسرحيات إلا من خلال هذه التجربة الإيقاعية التأثيرية التى يضع كل فن تشيكوف أهدافه من أجل إيصالها إلى المتلقى ، لكن هل يحس الممثلون هي « الأخوات الثلاث » بالتبرم ؟ وإذا كانت الإجابة بالنفى فإننا نكون إذن قد تحطينا عقبة جديدة ، كيف يمكن أن يكون الموضوع لوحد ، تجربة التمييز وعبر تجربة لتبرم ؟ والإجابة هنا تتطلب مرة أخرى التمييز بين بمطين من التجربة ، إحداها عاشت عاطفي ، وتلك هي العاطفة بالمعنى الأصلي مع كل ظواهرها النفسية لنى يقول عنها و جيمس W James بحق إنه بدون هذه الظواهر تكون العاطفة مفرعة من جوهرها وثانيهما مجردة من كل صدى خارجي واع ، أى أنها تجربة دور أن تكون معاشة ، وقد أشار فاليري من قبل إلى ضرورة هذا التمييز ، فإذا كانت وظيفة القصيدة هي أن « تنتج عاطفة » فإنه يبقى أن تلك العاطفة ليست عاطفة خاصة متميزة « ومن المهم لنا أن نفرق بوضوح ما أمكن بين لعاطفه لشعرية والعاطفة العادية »^(١)

Propos sur la Poésie" Œuvres. Poésie I, p. 1363

ويقول مرة أخرى « هنا تكمن خاصية من أكثر الخواص عراة هي
الهن ، وهي تلك التي تجعل شيئاً ما حساساً ولكن ليس بنفس طريقته
الحساسية العادية»^(١) وهذا النظام الحاص للحساسية يحدده قاليري في
كلمة « إنها حساسية الكون تلك التي تشكل الخاصة الشعرية »^(٢) ، وهي
عبارة تلخص الموضوعين الذين يتناولهما تحليل « شمولية » و
موضوعية « النجربة الشعرية

وقد مير ميكل دفرن Mikel Dufrenne بدوره بين هدير النمطين
فسمهم « العاصفة » و « الإحساس » ، « فعاطفة الخوف غير الإحساس
بالخوف ، إنها طريقة ما في رد الفعل للرعب عندما يلتقط كخاصة لعالم
مثر ، وهي الصرع داخل عالم الرعب ، وينفس الطريقة فإن لتهجة ليست
هي الشعور بالكاهة ، لكنها الوسيلة التي تحترق به عالم لرعب وأيضاً
بين الرعب و الشفقة ليسا هما مشاعر « المناساء » لكنهم ربود فعال
بوصح الطريقة التي ترتبط بها داخل عالم « المناساء » من خلال مشركتة
لأبطالها »^(٣)

فمرلان بونتي ، فقد حسد المصطلح لثالث الوسطة بين الموضوع «
في دته « والوعي « لدانه « فيما أسماه « الموضوع الذي يحس بكل ما
عده ، والذي يحدث لرعين لكل صوت ، والصورح لكل لون و لدى يرود
الكلمات بمعانيها الأولية الخام بالطريقة التي يتلفها بها » (ص ٢٣٧)
وبقي أنه بلسبة له فإن هذا المعنى ليس معاشاً بالدقة ، ولنهيس من
بحارب ورنر Werner حول التوازي لفعلي ، فقد كتب « إن كلمة « سخر
« مثلاً ترمز إلى لون من تجربة الحرارة بصنع حولها هالة معنويه وكلمه «
صعب « تثير لوب من الصلابة في لمرحلة الأولى وليس إلا في المرحلة الثانية

(1) Necessite de la poesie " Œuvres. Pcf ad ., p 1389

(2) Propos sur la poesie" Ibid 1363

(3) Phenomenologie de l'expérience esthétique, 1, p 469

التي تنخلع على المجال السمعي أو البصري وتأخذ صورتها كرمز أو كمجردة ، إن الكلمة إذن لا تتميز من خلال الموقف الذي تدل عليه ، وهي فقط عندما يمتد وجودها تظهر باعتبارها صورة خارجية ويظهر معناها باعتباره تفكيراً^(١) (ص ٢٧٢) ، لكن تجربة الحرارة أو الصلابة التي تصنع معنى الكلمة ، تبقى متميزة عن التجربة الواقعية « ليست المسألة هنا تخفيض معنى كلمة « ساخن » إلى شعور بالحرارة لأن الحرارة التي أحسها وأنا أقرأ كلمة « ساخن » ليست حرارة شعورية ، إنه الجسد فقط الذي يتهيا للحرارة » (٢٧٣) .

وينفس الطريقة يقال إن الصورة ليست هي الإدراك أي كان ما تحمله من محتوى ، لأنها تطرح موضوعها على أنه غير واقعي (كما يقول سارتر) وكذلك التجربة الشعرية لأنها لم تُعش كحدث أو كحالة للذات لكن كقيمة موضوعية وهي موسومة باللاواقعية ويمكن أن يقل صورة تأثرية أو تأثير صوري ، وهو ما دعاه بودلير « حساسية الخيال » وهذا لايعني أنها « مختلفة » أو « ألعوبة » إنها تبقى تجربة حقيقية ولكنها من بعض الروايات متميزة « ، يمكن إدراك الحديث عن نوع من « التمييز النفسي » يتم من خلال إيقاف الحركة a putting out of gear ، لنذى يفكك التجربة عن ربود الأفعال لحائض للحهار البشري ، التي ترتبط فيما بينها بالاستجابة للحاحات ، الحيوية ، و لاستعارة الحسية هنا لكي تساعد الوصف ، إن تجربة كهده سيفل عنها إنها وسط بين الذات والمعرفة ، فلا هي متطابقة مع الذات كشئ معش ، ولا هي حارحة حروحا كلياً عنها كالأشياء « المعنوم » لكنها في وصف «سافرة لأنها على اتصال بطرفي لأن واللاأنا^(٢)

(١) مطابقة معنى ابوهلى للكلمة مع « الموقف لدى تدل عليه » شديد تقرب من نظرية أو سجود سي

سنتحدث عنها في أنقصر بقسم

(٢) يقول مزلان بوبتي « أن تعيش شيئاً ما بس معناه أن تطابق معه ، ولا أن تفكر فيه من جربة ، بس أخرى »

هل هذا النمط من لتجربة الذي يشكل المعنى الشعري ، هل ينبغي أن نواصل تسميته « التجربة التأثرية أو الانفعالية » ؟ وإذا أردنا أن نعطي لهذه المصطلحات معناها الأصلي لذي تتميز به كل أنواع التجربة ، فسوف يبقى أمامنا السحوف من ألا يكون مرجعها التجربة المعاشة وأن يكون لتعبير « اللغة لتأثيرية » أو « المعنى الانفعالي » لا يرسلنا بسهولة إلى « التعبير عن المشاعر » وربما يكون الحدث عن « المفهوم » الذي يوجد وراء المصطلح ، مفيداً كما صيغت في بدء لغة الشعر ، لكن ربما يكون من لخطأ أن نستخدم كلمة جرت عادة النعويين على استخدامها تحت عنوان « المعنى الثانوي » دون تحديد إن كانت كلمة « المعنى » ذات طبيعة تصويرية أو غير تصويرية ، وحتى عدم حدد المصطلح فتحدث عن « المفهوم التأثري » فمن لا نعلم إن كان التأثير يرجع إلى موقف المتكلم ، أو إلى تأثير إنتاجه على المتلقي أو على لعكس من ذلك يرجع إلى المحسوس لتأثيره في ذاته ، ومن أجل هذا فسأحاول هنا أن أقص من استخدام هذا المصطلح دون استعداده ، وإذا عدت إلى استخدامه فسيكون دائماً تحت عنوان « المعنى لتأثري » كما كان يستخدمه أوسجود "affective meaning" ، وأنا أغامر إن المصطلح حدد لأشير به إلى نمطين للمعنى تصويري أو إشاري هي مفرد تأثري أو مثير للعواطف ، وإذا كنا نقول معنى مثير للعواطف "Sens Pathetique" فمن لا نعيد المصطلح إلى صدره « يثير المشاعر » ، وفهمه لن يكون مختلفة فإن الشعر العبدى هي معظم بمنزلة يستخدم مصطلحات هي في ذاتها « تأثرية » وعلى الشاعرية أن تبحث عنها بوما ، « نسبور الذي يهدف إلى معرفة ما إذا كانت « المثيرات » بسيطة أو مركبة وإن كانت مركبة فهو يمكن أن تحصص للتحليل كوحدات أوبية ، كل هذا سنحسره فيما بعد خلال لحدث عن منهج أوسجود الذي يقترح نمط من لتحليل كالدي نسبور إليه

بقى أن نوضحه صعبوبة أحسره نصل بتسمية هذه المصطلحات،

عالشاعرية تستخدم « لغة يفسر بعضها بعضا » وهذه اللغة في ذاتها تصويرية فأر يقول إن « الأحمر » يعنى « العنف » مشروع من حيث إن لتحرية الموازية للاستخدام الشعري لكلمة « الأحمر » هي في ذاتها حقيقة يعكس أن تكون مرجعا للتصور ، لكن من الوارد أن نغامر فنقع في الأخيود القديم وبعثقد أن كلمة « أحمر » هي هذ لكى تعنى مفهوم العنف ، وهذا يكون لنا الحق أن يقول مع بريطور « لو أراد الشاعر أن يقول « العنف » لقالها » فإذا لم يكن قد فعل ذلك ، فإن هذا يعنى أن هذه الكلمة في السياق العادى له مفهوم محدد على حين أن « أحمر » في السياق الشعري ، داخل ومن خلال الصورة ، ترسلنا إلى محتوى مثير أى تجعلنا نحس عنف لعالم داخل نمط من شبه التواجد ، وهو الإحساس الذى يجعل كل الفن الشعري وطيفته الوحيدة ، إيقاطه

إن الشعر لغة مثيرة ، وهو من هذه الزاوية يختلف عن اللغة غير لشعرية ، إن التقابل بين مشير / ← مثير هو الملمح الوظيفي الملائم للتقابل شعر / ← لاشعر ، واللغة العلمية (أو الاستعمال العلمى للغة لسائدة) هو دائما تصويرى ، والشعر والعلم يحتلان قطبي المحور ، الذى يمكن أن تنتظم داخله أنماط الخطاب الأخرى التى نسميها « الخطاب العادى » فهى توحد على هذا المحور على مسافات مختلفة من أحد القطبين تبعاً لطبيعتها الخاصة ، فاللغة المكتوبة من خلال أهدافها التعليمية هي دور شت قريبه إلى حد ما من القطب التصويرى ، وإلى هذا يلجأ التحليل عندما نقابل بين الشعر واللغة العادية

لكن اللغة التصويرية تبدو وقد أحررت تقدماً حاسماً ، فمعجمها ، على الأقر بالنسبة لأغلبية الكلمات ، يمتلك معنى مستقرا إلى حد ما ، داخل لجماعة ، وليس هذا هو الحال بالنسبة للغة التأثرية ، أليس قولنا هي التفسير الداخلى للغة الشعرية إن أحمر = العنف ، وأحضر - السلام يمثل ديبلا على الصدقوية ؟ من سيعارض أولئك الذين يرفضون أن يمحوا هذه

المصطلحات أى معنى من هذا القبيل ؟ يمكن فى بعض الحالات أن نجيب هؤلاء من خلال استثارة اللغة ذاتها ، فصور الاستعمال الشائعة مثل « أفكار سوداء » أو « حياة وردية » تؤكد القيمة التأثيرية لهذه الألوان إن تفسير القاموس (الفرنسى) لكلمة مثل rondeur «الصفاء» باعتبارها مرادفة لكلمة bonhomme « طيبة القلب » لدليل على أننا فى الشكل الشائع لا نرى إلا تساوى بعد النقاط عن المحور وذلك ضرب من سهولة تطور الشكل الذى يتحرك بطريقة مستمرة نون أن يتردد كم هو الشأن فى المربع والمثلث

وذن قرن الكلمات بالتحديد ليس لها ملجأ تأخذ فيه خصوصيتها وتدخل فى التصورية إلا فى الشعر ، وعلى الأقل فى الشعر الحديث ولكن كيف يحل المتلقى شفرتها ؟ للإجابة على هذا السؤال ، لابد أن يبحث عن أسس الشفرة الشعرية ، وأن نفتش عن جذورها .

* * * *

إن مجمل المعانى الشعرية التى تحملها كلمات اللغة ترتكز على أساس مزيج (١) المرجع ، (٢) الدال ، ولنبداً بالمراجع التى لها نور رئيسى ، وتلك يمكن أن نجد لها أصلاً ثلاثى الأنواع ، (أ) طبيعى ، (ب) ثقافى ، (ج) شخصى وكما سدرى فبانه لايمكن استبعاد أحد العناصر عن العناصر الأخرى

(١) طبيعى :

ينفى أن نعود هنا مرة ثانية ، إلى « فينومينولوجى الإدراك » لمرلان بوبتى ، وهو كتاب خصص كله لتوضيح « المعانى الوجودية » التى تحملها الأشياء بصفة أساسية ، وقد أطلقا فى الاقتباس منه إلى حد ما « بالنسبة للتجريبين ، فإن الوجوه والأشياء الموحية ثقافياً ، مديحة فى طاقتها السحرية لتحولات ومعارضات الذكريات ، إن العالم الإنسى لايمتلك المعنى

إلا مصادفة وليس هناك إطلاقاً داخل الجانب المحسوس من مشهد أو من موضوع أو من جسد ما يحتم عليه أن يحمل معنى البهجة أو الحزن أو الحيوية أو الموت أو الرقة أو الخشونة » (ص ٢٢) لكن ما لا يدركه التجريبيون هو الدور الخالص للجسد وهو كونه مرئياً كاشفاً لكل الذبذبات التي يتصل بها ، إنه هو الذي يعطى للكيف الحسى لونا من الأساس » الإنمائي المتحرك » لكنا لو أعدنا للجسد الخالص دوره داخل عملية الإدراك فسوف يبدو إذن أن كل « هذه المعارضات ، كل هذه التلاحمات ، كل هذه التحولات ، إنما سبت على خصائص جوهرية » ، هذه « الخصائص الجوهرية » وهذه « الإسنادات الأنثروبولوجية » تظهر داخل كل الإدراكات لكن من الحق أن يقال إن درجة كثافتها تختلف تبعاً للموضوعات والسياقات إن مزلان بونتي يستشهد بالشعراء والرسامين وجلساء المرضى للتأكيد على فكرته (هي وجود نور الجسد المرئى الكاشف) فيقول « عند الأشخاص العاديين ، وخاصة على مستوى المعامل ، فإن « التواجد الحسى » ليس له معنى حيوى ، ولا يؤثر إلا قليلاً على الحركة العامة ، لكن المتعرضين لتجارب فى المخ أو المخيخ ، يبدو لهم واضحاً ما يمكن أن يكون تأثير الوجود الحسى حول اختلاجات وتحريك العضلات ، إن لم يكن تأثيره على الموقف بعامة ، فإشارة حركة الذراع التي يمكن أن تتحد مؤشراً على الاضطراب الحركى تختلف فى درجتها واتجاهها تبعاً للحقل المرئى المؤثر ، الأحمر ، الأصفر ، الأزرق ، الأخضر ، وبصفة عامة فإن الأحمر والأصفر يؤثران فى إبعاد الذراع خارج الجسم ، والأزرق والأخضر فى تقريبه من الجسم ، وبصفة عامة فإن التقريب يعنى أن الجوارح الجسدى يجذب نحو العالم والإبعاد يعنى بالعكس أنه يلتفت حول محوره ، إن « التكيفات الحسية » إذن لا ينبغى أن تنقلص لمجرد تجربة نوات معينة وحالات معينة ، إنها تتفتح مع الحركية البصرية المغلفة بالمعانى الحيوية » (ص ٢٤٣) وما هى القيم التأثيرية لبعض الألوان ، فالأحمر بصفة عامة لون « مريح »

ويقول من أجسرى عليهم الاحتيار « إنه يعيد تشكيلي في ذاتي
ويضعني في سلام » ويقول عنه كاندنسكي « إنه لا يطلب منا شيئاً
ولا يدعونا إلى شيء » والأزرق يسود كما يقول جوته وكأنه « يستسلم
لنظرتي ، وعلى العكس فإن « الأحمر » يخترق العين كما يقول
جوته ، إن الأحمر « يمرق » والأصفر « يخز » كما يقول أحد من أجريت
عليهم تحارب جولدستان « (٢٤٤)

والنفسيون من أنصار نظرية الشكل أو الصيغة « الجشتالت
(Gestalttheorie) يوافقون بدورهم على وجود هذه « الكيفيات » التأثيرية
الصيغية فالنظرية ترى أن « الأشياء لها في ذاتها ، وبفضل بنيتها الخاصة
، وبعبء عن أي تأثير داخلي للذات التي تلحظها ، حصائصها الذاتية ، مثل
العمرة ، أو الهدوء أو الرقة إلخ (١) » أما مدرسة ليرج فتذهب إلى أبعد
من هذا « إنها تبحث عن إعادة اكتشاف الدلالة التأثيرية في الشكل الأولي ،
في مجملته ، وبور توقف أمام الكيفيات المختلفة للأجزاء ، وهكذا أظهر
فولكلت Volkelt من خلال دراسة لرسوم الأطفال أن الأشياء ، خاصة عندهم
« لها حقائق لمسية وانفعالية »

وينبغي أن نتذكر كل هذه الشهادات داخل قراءتنا الشعرية ، ويمكن لنا
أن نقول به إذا كان الأزرق لوناً هادئاً ، فإننا يمكن أن نفهم لماذا قال
مالارمييه « الوحدة الرقواء » وإذا كان اللون الأخضر يفضل الحركة نحو
الأشياء ، لما مزج بودلير هذا اللون بالحب في قوله

لكنها الجنة الحضر ء للعشق الطفولي

وإضافة إلى هذا ، فإذا صح أن لكل كيفية محسوسة امتدادات متنامية
متحركة فإن ظاهرة التداعي التلقائي للحواس " Synesthésie " تجد
تفسيرها في أنها مرتبطة بمزج امتداد من هذا النوع لانبعاثات حسية

(1) G. Guillaume. Psychologie de la forme, p. 190

مختلفة المصادر ، والواقع أنه بالنسبة لعلم الفينومينولوجي ، فإن ضهرة
التداعي التلقائي للحواس لاتتعدى خارجة عن القاعدة ، وإذا كنا لابلحظها
فذلك لأن المعرفة العلمية تتجاوز التجربة ، ولأن سيد كيف يرى أو يسمع
أو عى لإحمال ، كيف يحس ، على حد تأكيد مرلو بوبتي ولشاعر إذن ،
هو ذلك الذي لم يمس كيف يحس ، ومن أجل هذا فإنه يشكل ذلك الترويج
بين الكلمات الذي يبدو غريباً لأولئك الذين فقدوا الذكريات ولم يعودوا يرون
في الكلمات إلا نصورت ، وهذه هي « التراسلات » التي تحدث عنها بودلير
في قصيدته لى بحمل هذا العنوان ، لكن ظاهرة « التراسلات » لاتتوقف
عند تكييفات الحسية الخالصة ، ويمكن أن نعمم المصطلح ونصل به إلى
مجسّدات هذه الكيفيات التي تتحلّى في « لأشياء » أو « الأحداث » ،
وسنكون إذن مع « التراسلات » التي تشكل مفتاح المرحلة الثانية في
الصورة ، ومن هنا تتقلص المحاور ويتقلص المنطق الذي يحدد الشعرية
ممتدة من النموذج المثالي إلى النموذج التركيبي ، ومن الكلمة إلى الخطاب ،
لكن عينا أن لانسبق الأحداث

إن طبيعة القيمة التأثرية يمكن لها أن تتصف في ذاتها تبعاً لكونها
مباشرة أو غير مباشرة ، وفي الحالة الأولى ، والتي أشرنا إليها من قبل ،
تتبعث الذبذبات لجسدية التي تشكلها مباشرة من المنشط تبعاً لبسوته
الداخلية ، فابيعات العنف من اللون الأحمر متصل اتصالاً مباشراً بالإنارة
العصبية التي تتلاقى مع ذلك اللون ، لكن الربط الامتراجي بين الأحمر والدم
لايفعل إلا أن يقوى هذا الشعور من خلال سياق مزيج (الحمرة ← الدم
← العنف) وسياق كهذا يبدو سياقاً طبيعياً (غريزياً) لايدى في تكوينه
شئاً للثقافة وينمى الطريقة يمكن أن يعنى « الأحضر » الطزاجة
والرحة ، من خلال ذاته ، ومن خلال امتزاجه بكون البت ، والامتراج هنا
أيضاً طبيعى غريزى وهذا لايعنى كونه عالمي عام ، مع أنه كذلك في المثالين
السابقين ، فالدم أحمر والعشب أحضر في كل زمان ومكان ، وكذلك الشأن

بالنسبة للون الأسود ، لون الليل الذي يمتزج داخل تجربة الذاكرة بالخوف والموت « هكذا كان يرسم القدماء في أشعارهم أرض أسلافنا ، وهكذا صور التلمود آدم وجواء وهما ينظران في رعب إلى الليل وهو يغطي الأفاق والخوف من الموت يجتاح قلوبهما المليئين بالرعب »^(١)

لكن بالنسبة للأصفر ، « اللون اللاذع » ، فمن الممكن أن يكون ذلك اللون قد قوى هذا الإحساس فيه من خلال ارتباطه مع الليمون ، وهذا الارتباط الشديد إذن لا يوجد في الثقافات التي لا تعرف هذه الثمرة ، كما أن كل المجتمعات مثلا لا تستخدم الطباقي وهذا يجعلنا نفهم بعض الاستعارات المستمدة من الطباقي والتي تحدث عنها ليفي شتراوس قائلا إنها « تتصنف بطريقة دلالية في قائمة هي قائمة العنف والاضطراب والفوضى »^(*) ويبقى مع ذلك أن نقول إن تصنيف الطباقي في قائمة العنف تصنيف طبيعي غريزي ، وينبغي إذن ألا نخلط بين صفتي « طبيعية » و « عامة » أو على الأقل يسعى أن يقرن فرضية ، لعمومية بالاحتمالية أو لصعف كما تصنع الدلالية الحديثة التي تصف كل لغة بأنها « شبه عمومية » (أو ذات عمومية خاصة) بالقياس إلى العمومية المطلقة

(ب) ثقافي (البعد الثاني من الأبعاد الثلاثية لمرجعية المعاني الشعرية)

كثير من المؤلفين يرجعون القيمة النفسية للون الأسود إلى أنه في ثقافتنا يأخذ الحداد الشكل الأسود ، وهذه القيمة ليست إذن إلا مرادفا لشفرة رمزية في ثقافة م ، ويستدلون على هذا أنه في ثقافات أخرى ، كالثقافة اليابانية يأخذ الحداد اللون الأبيض ، وهذا ممكن ، خاصة أن الأبيض يقتسم مع الأسود في عالم الألوان ، الصفة الكروماتية

(١) أشهر ديوراند في كتابه « نسبية لأشروبيولوجية المنحصر » ، في أن كلمتي « الموت » و « سود »
محدثان في بعض اللغات الهندية

(*) في الفرنسية تعني كلمة Tabac لطباقي أو النعج وهي ابوقت نفسه تعني للكم والصرب

(التي تنفذ منها الألوان بون تحليل) ولاتوحد أمثلة أخرى ترمز للموت من خلال اللون ، ويمكن أن نتساءل مرة أخرى إذا كانت فروق النوال لاتعكس فروق المدلولات ، فإن الموت لم يكن له في المجتمعات اليابانية القديمة الإحساس التراجيدي الذي نملكه نحن الآن ، وملكات الغرب كن يرتدين أيضاً اللون الأبيض للحداد ، والرمزية هنا واضحة ، فالأبيض دال على « نفى الموت » في خلود الملكية « مات الملك ، يحيا الملك » وهو عبارة تعني أن المملكة لم تمت ، وأخشى أن أعتقد بطريقة شخصية أن القيمة التأثرية المرتبطة باللون الأسود ، قيمة ذات أصول ثقافية (وليست غريزية طبيعية) ، إن كل ثقافة تتعرض جنورها داخل الطبيعة التي تنتمي إليها ، وتقوى بعض حواسها لكي تشكل فروقها الخاصة المميزة ، فالكاتدرائية ، والهرم ، والنصب الحجري ، ليس بينها شيء مشترك ، سوى أنها أشياء ممتدة متداداً رأسياً ، وينبغي أن نسأل علماء السلالات ، إذا كانت هناك ثقافات تمثل فيها هذه الامتدادات (أعلى - أسفل) شيئاً يؤثر تأثيراً قوياً على علاقتنا بالعالم ، ونحن من الناحية الرمزية نجهله أو بعكسه ومن المحتمل في هذه الحالة ، أن يكون التأثير الثقافي رمزا لتقوية حدث طبيعي عريري ، وتنقي مع ذلك حالات ، ممن تنتمي إلى أصول « ثقافية » حاصلة في معيها بون شك ، مثل استخدام الدزية للصليب المعقوف ، بون أن يكون ربط بينها وبين السفستىكا الهندية التي كبت تتحد من هذا الصليب المعقوف رمزا لها

إن هذا النمط من المشاكل ، يبدو مع ذلك ، أقرب إلى الأنثروبولوجيا منه إلى الشعيرة التي لاتستطيع فيما يحصها ، إلا أن تؤكد قابلية الإدراك المتفاوتة لنصوص الشعيرة تبعاً لأصولها

هناك سمة طبيعية إذن ، والشعر ناقل ثقافى والترجمة ممكنة ، وسمة ثقافية والقراءة محوطة بهواء ثقافى معين ، وبودلير لن يكون مقروءاً بالمعنى الحقيقى إلا فى الغرب ، وهذا شئ يؤسف له ، لكن الواقع لا يكذب إطلاقاً الفطرية الدلالية الشعورية ، إن المحدودية التاريخية الجغرافية لشفرة ما لا يمنعها من أن تؤدى وظيفتها ، فهناك قيم هى بالتأكيد مكتسبة اكتساباً ثقافياً حاصلاً ، مثل القيم المرتبطة بأسماء الأعلام ، ونعلم القوة الموحية التى استطاع فكتور هيجو أن يستمدّها من أسماء الأعلام ، ومن أمثلة ذلك كلمة « جيريماديت »(*) فى بيته .

إننى استريح فوق « الرءات » وفوق « جيريماديت » وهذا الاسم ، كما نعلم ، هو سخرية لغوية من هيجو لعبارة je rime a dethe لكنها ظلت تحمل معنى يمكن أن يكون متصوراً ولكنه تأثرى ، إنه حامل لشعور عام « من خلال تزاوجه اللغوى والنحوى مع كلمات مماثلة وردت فى الكتاب المقدس وهذا المعنى لا يمكن أن يستقبله من يجهلون هذه الكلمات ، وهذا من سوء حظهم ولكنها الحقيقة

(ج) شخصية : (البعد الثالث لمرجعية المعانى الشعرية)

فى نفس الوقت الذى تبدو مرجعية المعانى الشعرية، غريزية طبيعية، وثقافية، فإن شفرة اللغة الشعرية يمكن أن تنعرس جذورها فى الملامح الشخصية للمبدع، وسوف يكون حل شفرات النص إذن صعباً وليس أمام المتلقى إلا اللجوء إلى سياق النص، إن معاودة اللجوء إلى النص وحدها هى التى تسمح للتحليل أن يكتشف أن اللون الينفسجى عند بودلير هو

(*) لا وجود لكلمة je rime a dethe ولكنها جملة تعنى إيسى أقفى أبياتى بصوت « دت » وقد صغى منها هيجو جملة تهكمية

«لون الخصوصية الحزينة ، ولون الحياة المتراجعة» على حين أن البنفسجي
عند رامبو هو « حيوي ، مشع ، مليء بالطاقة . »^(١) وهذا البيت لنرثال
أعيدوا إلى بحر ايطاليا و « البوسيليب »

ربما تعود أصوله إلى تجربة شخصية ، في نفس الوقت الذي يرسل
فيه مصطلح Pausilippe إلى تراوجات ثقافية شديدة الخصوصية، ومع ذلك
فيمكن أن نفهم، فهناك كلمات تشع روائح لاتينية غامضة يتغنى بها كل
الناس

وفي المقابل فإن المعنى التهكمي لكلمة «كاتيليا» عند مروست كن
سيكون شديد الغموض لو لم يتول هو بنفسه الإشارة إلى مو عثها، وربما
كانت حراً معيناً من نص شعري يظل داتى القراءة تمتد جنوره هي ذكريات
الوعي أو اللاوعي لدى لشاعر وهذا - يفتح الحقل أمام التحليل النفسى ، مع
تحفظ وارد هو أن نتائج هذا التحليل لا يمكن أن تؤثر على القراءة الوهنية
ولا تبدو نتائجها إلا هي قراءة تركيبية وفعاليتها الشعرية موضع تساؤل

إن المزج مع الذات يلعب دوره في نفس الوقت على مستوى التشفير
وفك التشفير ، والمبدع الذى ينتج من خلال المزج رنيناً وإشعاعاً للكلمات ،
هل ينبغي أن تكون الإشعاعات متوافقة ؟ إن هنالك عموضاً تأثيرية يحده
المتلقى من جراء تصادم القيم ، لتأثيرية المطروحة في النص مع قيمه هو ،
ومن الأمثلة المهمة هنا ، ذلك الانعلاق التأثرى الذى يحدثنا عنه ' مارتنى
وهو يقرأ بودلير « مع أنتى شديد الحساسية لفن بودلير عابثى أصطدم في
قصائده بمقترحات المفاهيم التى يطرحها والتى تتصادم مع مفاهيمى وتحمل
هياجاً أصم حول التقييم الإيجابى لها ، فمن البيت الأول هي قصيدته
«الدعوة إلى الرحيل »

() J P Richard. Poesie et profondeur, p 105

يا طفلى ، يا أختى

ينتج تصادمٌ ينتشر فى أعقاب ذلك فى كل القصيدة ، وأجندى محاصرا ،
وعير قادر على أن أستسلم لمقترحات العمل الفنى ، فبالنسبة لى
كلمة « أختى » هى كائن مواز لا يكون « طفلى » ، والعلاقة بين أح وأخت
تصنيف فى درجة أقل على مستوى الشفقة منها على مستوى الزمالة أو
الصحة العاطفية ، واستخدام كلمة « أختى » من خلال العاشق يحمل ظلال
العلاقة المحرمة بالأخت وهو شعور صادم ، وربما كان هذا الانقباض الأول
(أمام البيت) عرصه للاحتفاء التدريجى ، لو أننى وجدت فى باقى القصيدة
مشعر أستطيع من خلالها أن ألتقى بمشاعرى ، لكن الإشارة الوحيدة إلى
السماء الملدة بالصبا جعلتنى أستبعد أى دعوة للرحلة ، وكل سماء ليست
زرقاء صافية ، أو هى سوداء تدر بالرق الذى سيفجر لتحل محله شمس
أكثر إشعاعاً لا يحمر بالنسبة لى أى حاذية ، إن طفولة مرت فى بلاد حلية
وصيف حر وعاصف ، وتربية لاتخلو من آثار التشدد الدينى ، خلعت آثارها
فى وقت لاحق على بودلر والرمزية ، والعقدة التى تسمى « بالشبقية » كل
هذا يمكن أن يثار لكى يوضح هذه المقاومة عدى صد جذب الشكل
لشعرى ، لذى لم ألحظ تأثيره على إلا عندما بدأت أستعرق فى المكونات
العميقة لشخصيتى^(١)

وهناك صعوبة أخرى تواجه القراءة التأثرية وهى تعددية المعنى
لمصطلحات اللغة ، فكلمة واحدة يمكن أن ترسلنا إلى مراجع موحدة من
وجهة نظر الأوسولوجيا أو علم الكائنات ولكنها متعددة من وجهة نظر
الفينومينولوجية أو علم الطوهر ، ودراسة الشعرية عند ناشلار اهتمت
بالبحث عن التأثيرات الثابتة المرتبطة بمرحعية ما ، مثل النار ، الأرض ، الماء

(١) "Connotation poesie et culture" p 11, 1967

، الفضاء ، لكن هذا البحث الذي يمكن أن يسمى « تأثريا » والذي فسر الأشياء بطبيعة الحال من خلال التعبير الشعري عنها ، لا بد أن يصطدم باجتماع المتضادات في الشيء الواحد فالماء الهادئ يختلف عن الماء الهائج والماء الصافي يختلف عن الماء العكر والليل ليس له استشارة موحدة ، فبودلير كان يمكن أن يتحدث عن « الليلة الناعمة التي تمشي » في نفس الوقت الذي يقول فيه « والرعب من الظلمة » وكلمة الحب في الفرنسية amour متعددة المعاني ، فهي تشير إلى أنماط شديدة الاختلاف من العلاقات ، وبودلير كما رأينا كان يربط بين الحب واللون الأخضر ، على خلاف وسحود الذي ربط بينه وبين اللون الأحمر فهل أعطى زاوية للصورة تختلف ٨٩ درجة من التناقض ؟ لا على الإطلاق فالحديث هنا ليس على نفس الحب ، فالعاطفة « المشتعلة » يمكن أن تكون حمراء ، وحب الطفولة أخضر وأزرق ، إلى الصفاء من الرعية والشاعر يصفه فيقول

وجبة الراءاة مليئة بالمتع الخفية

وينبغي في النهاية أن نقول إنه إذا كان كل فرد عاды أهلا لأن يلمح المعنى التصوري للكلمات ، فهناك من عدهم عمى في رؤية المعاني التأثرية ، وبالنسبة لهؤلاء ، وهؤلاء وحدهم ، تصبح القصيدة عملا مبهما ، لقد كتب ريفارول Rivarol هذه العبارة « إنه لا يقال على الإطلاق شيء في الشعر لا يمكن توضيحه في النثر »^(١) وهذه عبارة نموذجية للعمى الشعري فإذا كان معنى « يقال » هو توضيح المعنى التصوري الحاصل ، فصحيح أن الشعر مثل مجمل وسائل التصوير ووسائله ، ليست فقط غير معيدة ، بل إنها معوقة ، لكن إذا كان معنى « يقال » هو أيضا التعبير عن شيء آخر ، هذا

(١) Discours sur l'universalite de la langue française, p 12.

الوحه الشعوري للعالم ، هذه الطيقه من قدرة التعبير ، هذه الحساسيه
للأشياء والدوت ، فبن ذلك يتطلب بن مقدرة اللغة معبته ، وهذه النعبه
بالإبقاع والتصوير هي ما نسميه لعه الشعر ، ولقد قال كلوديل

لقد وحدث السر ، اعرف أن أقول إذا

أردت ساقول

كل ما تريد الأشياء أن تقوله

* * * *

من يفهم عنى كلماتي ؟ إنه لا يوجد سوى ما تقوله الكلمات ، فكلمات
لقصيدة لاترسلنا إلى تصور اخر ، ولا إلى مرجع اخر ، والشئ الذي
ينوحه إليه ، الوعي من خلال الكلمات الشعرية يظل هو الذي ينوحه إليه من
خلال مستوي لعوى اخر ، فكلمة خضراء لانعى شيئاً اخر محتلفاً في «ليلة
خضراء» عنه هي «كراسة خضراء» لكنها في التعبير ، الأخير لون بين
الألوان الأخرى ، إنها تدخل في لسية المتقاسة وترسلنا إلى تصورات
الألوان ، ف هي «ليلة خضراء» فالأمر بالعكس ، فهي تُنزع من هذا
لمبدأ من خلال الانعطاف ، إنها تجتاح الحقل لدالي وترسلنا إلى منطقة
التأثر ، والذي يعبر ليس هو لموضوع ولكن لذات ، ساؤها لاستقبالي ،
بمط الوعي الذي يمححه الحصب ، ومن ههنا المطلق يحق لنا أن نسمي
الشعر «لعه لفعل» إن الصورة كل صورة ، هي بن تعبير لمعنى
ولشعر هو «استعده كنرى» كما يقول نوقاليس ، إذ أردت بهذا استعاره
ذهبية ، تحول هي رؤينا للعالم من خلاله لاتصبح الأشياء إلا حزمة من
الإسندادات الأنثروبولوجية إن الشعر ، شأنه شأن لعلم ، بصف العالم ،
لكنهما لا يصف نفس العالم فالعالم الذي يصفه العلم هو العالم
الكورمولوحي الكوي ، حيث نوصف الأشياء اصطلاً من علاقتها بالأشياء

الأخرى ، لكن العالم الشعري هو عالم أنثروبولوجي بالأشياء ليس لها مجال محدد إلا من خلال العلاقات التي تقيمها معنا نحن، والشعر نصاً يبحث عن جوهر الأشياء ولا يسنهدف، خلافا لما نتوقع، لذات المفردة في بصورتها المقابلة للنصوات العامة، فهو يبحث في حضراء عن «لحصرة» وهي نثى عن «الأنوثة» متفردة ومنصاقة من خلال التجسيد «إني أنا مريم ذاتها، وأنت أمك ذاتها، وأنا هي المرأة ذاتها التي أحببتها في كل لأشكال في كل واحدة من تجارك ، لقد تركت أحد الأقنعة التي كنت أعطي بها ملامحي، وقريباً سوف يراني كما أنا» (برفال) به يتحدث عن جوهر يمكن أن يقال عنه أنه مجرد وعام ، لكن هذا الجوهر جوهر تأثري ، وهو من هذه الراوية ومن هذه الراوية وحده ، يعد شعريا

وبهذا المعنى يمكن أن نتحدث عن « الحقيقة الشعرية » بالمعنى التقليدي للمصطلح شريطة أن نعبر من محال علم الكائنات إلى علم الصواهر ، وأن نستبدل « بالأشياء » « التحارب » ، إن القصيدة نصف التجربة المعاشة في كلمات معاشة إنها تتحدث عن الوجود بلعبه الخالصة ، والشعر من هذه الراوية لا يسمى إلى الخذل كالرواية ولا يدين لطاقة التحيلة بشيء ، فخيال الشعر ، خيال لفصي ، وإذا أحدا كلمة الخيال بمعناها العادي باعتبارها القدرة على إنكار عبر لواقعي فسوف يلاحظ أن كبر لشعراء غالبا لا يوحد عندهم خيال ومن آخر هذا ، نور شت ، فهم نصفه عامة غير مؤهين للرواية على الأقل هي شكلها القصصى الكلاسيكى ، و نجس لروائي لدى يلائمهم أكثر هو الفانتازيا والحكايا الخرافية* لأن الفانتازيا حاملة للشعرية وعلى علم الشعرية أن يبحث عن نسب لكن علينا أن نحترس من الخلط بين الحسنيين ، هالفانتازيا هي مجاورة «مرجعية» والشعر

(*) يلاحظ براءة لافوسيج في بفرسته وشوقي في لعرسة في هذا لجس انقصصى وهما شعراون
كبرال

محدودة «لعوية» أحدهما يعبر الأشب»، والآخر يعبر الكلمات، كما يصنع

هذان لنيّذّن لرامبو

كنت أود أن أرى لأطفال هذه السطيات

والموجة الزرقاء، وسمكا من ذهب، وسمكا يغنى

هذالك بوعدن من التفسير، ففي قصة من قصص العجائب «دات

مرة كانت هبال سمكة من ذهب وسمك يغنى» تحتفظ الكلمات بمعانيها

التصورية، ولكن الأشياء هي التي تعبر مجالانها، فالسمك هبا حفيفة من

الذهب، وهو حفيفة يعنى، أم هي القصيدة فالأسماء تنقى دخل بمطها

و لكلمات «ذهب ويعنى» لاتسند مجالات «عوى طبيعیه» لسمك، إنها

نوضح «تعبيريتها» هذه القيمة الاحساسية التأثرية للروعة الحبة التي

طمس عليها المفهوم التصوري، ومن أجل هذا، فإن الشاعر محتاج لكي

يكون شاعر، إلى شيء آخر غير الإبداعية اللعوية، إنه محتاج إلى

الحساسية الشعرية التأثرية، والموهبتان لستا دائماً متلازمتين فيمكن أن

توجد حساسية شعرية عميقة دون أي موهبة للخيال النغوى وهما تتشكل

طبقة فراء الشعر أو نقده

في المعنى الأنثروبولوجي للعالم الذي يعيشه الإنسان ينكشف عنه

النقاب داخل صورة الشعرية ومن خلالها، ولقد قال هيدجر «إن العالم

الشعري هو العالم الإنساني، والشعر هو الخطب الذي يصف حقيقته»،

والشعر كما رآه باشلار هو «الوصف الصادق للظاهرة الكونية»، لأن

الوصف الفلسفي لهذه الظاهرة إنما يصف نفس القيم ولكن من خلال لغة

تصورية، والشعر من خلال اللجوء إلى اللغة التأثرية يسمح لنا بأن نفكر

حول هذا العالم ولكن بأن نراه، ومن بعض الروايات، بأن نراه يحيا

* * * *

ولاحول أن نلخص من خلال مثال واحد ، وليكن كلمة « ثقيل » فالمعنى الوجودي الذي يطلق عليه هذا المعنى التثني ، كما تلتقطه التجربة الأولية هو المجهود والألم ، وإرهاق والسقوط وهو ما عبرت عنه اللغة من خلال كلمات مثل « ساحق » و « مُضِن » ونحو هذا أمام طبقة أولى من المعنى يمكن أن يتم التعبير عنها من خلال الصريح أو التعجب الصوتي ، أو كتدئة علامة التعجب أمام الكلمة ثقيل .

وهناك معنى ثان ، ينتمي إلى لتجربة لداخلية التي خضعت للتفكير وكان لشيء فيها ثقيلًا بالمقارنة بأشياء أخرى أما هذا فهو ثقيل

وهذا ، المعنى يلمح الأشياء من خلال علاقتها بالأشياء الأخرى ، فالشيء الثقيل تم لمحه والحكم عليه لكونه أكثر ثقلًا من متوسط الأشياء الأخرى ، وتم أيضًا لمح راوينه وبقيضه الخاص ، ما دامت كل علاقة قابلة للانعكاس هاد كانت « س » أثقل من « ص » فإن ذلك يعني أن « ص » أخف من « س » وهذا الانعكاس هو الذي يرى بياحيه Piaget أنه الملمح المميز للعمليات الفكرية¹ ، إنه محتوي كمن بالقوة دحل هذا الإدراك العلائقي المحتوي على بقضيه ونقيه .

وفي النهاية لم يعد الشيء الثقيل « إلا التعبير عن علاقة ، فقولك « ثقيل » معناه « هذا يزن مائة كيلو جرام » ويذكر بعلاقة ريبسية بسيطة بين الشيء ومصطلح معياري (كالوزن مثلا) ثقل لتر من الماء ، وهي علاقة انعكاسية تمامًا ما دام أن أ > ب هي من الذخيرة البنيوية a ب والكيفية الحالصة المسماة « الثقل » في حد ذاتها تم إبعادها ، لقد عبرنا من المحسوس إلى الملموح ، ومن الملموح إلى المتصور

() Psychologie de l'intelligence, Chapitre V

ثلاثة مستويات إذن لبحرنة أو ثلاث وسائل لاسقاطها . لتعبير العمى (عنها) هي المرحلة الثالثة ، و تعبير البومى هي المرحلة الثانية ، والشعر هو عودة إلى المستوى الأول ، ولهد فين ، لشاعر كما يقول ريسه شار R. Char يستطيع أن يتحدث عن « ثقل موت » وهي اسبحاره إذ شيد ، ولكنها ليست عبور من تصور إلى تصور حر ، بها عودة لتصور يتفر إلى الإحساس الرئيسى الصادق لدى من خلاله يعثر العالم الإنسانى على بُعد الإنسانى ، أى يجد حبه لتأثرى

ومن أجل هد فين إعادة قراءة الشعر بسب حشو رمت ، فالفصيدة غير قابلة لسعاد ، لأنها لتقصت كبحرنة والبحرنة حدث تاريخى وهذا بخلاف النصور ، فهو لايمكن أن يودع فى فكرة مخنطاً بمعارف الدات إن البحرنة هي رائف رعودة للحية ، أو للحبة من حديد ، و دعة إلى توصحها هي أيضاً لعه معاشه هي لحظة وجود ، وكل شعر بهذا المعنى هو « حدثه تاريخية » وهذه هي ميزة الشعر الخاصة

الباب الرابع

الحيادية واللاحادية

الحيادية واللاحيادية

لقد استخرج التحليل حتى الآن ملمحين ملائمين للفرق بين الشعر
اللاشعر الأول سيوى ، فاللاشعر مرتبط بوجود النقيض المتضمن ، والشعر
بغيات ذلك النقيض ، والملمح الثانى وظيفى ، فهو يهرق بين المعنى فى
مستويين لعويين باعتباره « إشارى » أو « نأثرياً » وهذان الميطان من
المعنى ، قائلان من منظور علم الظواهر للمواجهة باعتبار أحدهما محيداً
والآخر مكثف ويبقى إدس أن بين العلاقة الموحودة بين هذين الملمحين

هذه العلاقة سوف نتبين أنها من النوع السلبى ، فالشمولية تنتج
التأثرية ، والبطرية نصبح من ثم ذات طابع توضيحي ، إنها تضع فى
الاعتبار ظاهرة الشعرية بحسانها « الية » لإنتاج تأثير ف ، طبيعة المعنى
من خلال سميته ، وبينه المعنى انطلاق من سية الوضيفة ، وذلك يتطلب إلقاء
الضوء على وطيفة الظاهرة الشعرية

والحق أن لتحليل يود هى ذات لوقت أن بنى المسنويين اللعويين
ومودجه يمكن أن يصب على المستوى الثرى والمسنوى الشعرى وأن
المعنى لتأثرى لكل كلمة فى اللغة ، كما رأينا ، هو معنى موحود هى أصولها
ولهذا هيسعى أن لانتقد أنه معنى أبدع انطلاق من البية السياقية ، لكنه
ينتمى فى ذاته إلى كل كلمة على حدة ، ومن هنا فبن مشكلتنا ستعكس ،
فالدى ينبغي أن يكون مثار اهتمامنا ، ليس وعود لمعنى التأثرى (فى اللغة
الشعرية) ، ولكن اختفاء هذا المعنى فى الكلام العادى حيث يحل محله
المعنى الإشرى ، والفرض المطروح إدس هو الفرض التالى إن ظهور
النقيض المتضمن فى السبق العادى هو الذى حيد الشحنة التأثيرية لكل
كلمة وعادة ظهوره فى السبق الانعطافى هو إجراء ثان ، إجراء يهدف إلى

اللاتحييد يعيد إلى الكلمة معناها الأصلي ، عندما إذن إجراء في الآلية المعكوسة ، أولهما ، بطبيعة الحال ، داخلي ، سيبدأ التحليل إذن بآلية التحييد أي بإضفاء الأثرية على اللغة

فإذا كان لدينا كلمتان متقابلتان (س ، ص) فلنطلق (م أ) على المعنى الإشاري و (م ت) على المعنى التأثري ، فسوف يكون لدينا إذن (س ← ص) وسيكون المعنى الكلي

$$(م أ ١ + م أ ٢) + (م ت ١ + م ت ٢)$$

ولنقف أولاً أمام القسم الأيمن من المعادلة (المعنى الإشاري الأول + المعنى الإشاري الثاني) الذي يطرح للتساؤل فقط المعنيين الإشاريين المتقابلين ، فهناك ظاهرتان متنوعتان تتحاذيان ، الوصوح / العموض ، والكثافة / الحيادية ، وسوف يحاول التحليل أن يظهر أنهم متنوعان في المعنى المعاكس ، تبعاً للقانون

إذا كانت ك = الكثافة و (و) = تساوي الوضوح

$$ك \times و \text{ و } و +$$

ولقد طرح دجار بو قابوب ممثلاً لهذا ، والملمحان الدار يردان (عده) هما ، لكثافة من ناحية و لامتداد من ناحية أخرى ، وهما يطرحان علاقتهما المعكوسة على النحو التالي « يبدو بدهب أنه فيما يتعلق بالطول فإن هناك حداً بفرص نفسه على كل الأعمال الأدبية ، وهو حد « اللقاء الواحد » Seance ، وحتى لو وجدنا أعمالاً معينة تتجاوز هذا الحد في بعض الأحيان لتثريه (مثل روبنسون كروز) فهذا لا يستطيع أن يحد من قصيدة ، ودخل هذا الحد نفسه فإن امتداد القصيدة يمكن أن يكون موضع معادلة ربصية بالقياس إلى العلاقة مع قيمتها أي مع درجة الفعالية الشعرية لتحقيق السى

يمكن أن تنجح في خلقها لأنه من الواضح أن الإيجاز ينبغي أن تكون له علاقة مباشرة مع كثافة الفعالية المنشودة^(١)

والعلاقة الرياضية التي يقترحها ادجار بو تربط المدة بالكثافة

$$ك \times م = س^{+e}$$

والقانون الذي اقترحه هو من نفس النمط ، ومع ذلك فإذا كانت الكثافة كما سرى هي « مقدار قاس للقياس » فيه يبدو أن الوضوح لا يمكن أن يكون كذلك ، لكن ما الذي ينبغي أن نعنيه بهذا المصطلح ؟

ديكارت كان يعنى «بالواضح» «معرفة تطهر وتتجسد في روح يقظة»^(٢) لكن في مقال ديكارت يطبق مصطلح «واضح» على «الفكرة» وغالب ما تلامحه صفة «التميز» أو «التحديد» ويمكن إذن أن نتساءل، عند تلامسهما في التعبير الشائع «فكرة واضحة ومتميزة» وهل هما مترادفتان، ومع ذلك ففي نص واحد، عرف ديكارت لمعرفة المتميزة بأنها «تلك التي تكون محددة ومختلفة عن كل ما سواها لدرجة أنها لا تحتوى هي ذاتها إلا على ما يبدو بوضوح لمن ينظر إليها النظرة الصحيحة» فاللمحان إذن ، الوضوح والتميز ، هما في ذاتهما متميزان ، ففكرة ما يمكن أن تكون واضحة لكن غير متميزة (أو محددة) بكون أن يكون العكس صحيحا فالألم مثلا فكرة واضحة لكنها غير محددة، مع أن منطقة «الباب الملكي» Port Royal، تناولون هذا المثال بنحفظ وعندهم أنه «يمكن أن يقال إن كل فكرة هي محددة من خلال كونها واضحة ، وأن غموضها لا يأتى إلا من نشوشها كما هي الألم والشعور الذي نحس به واضح ومحدد كذلك» وهي العبارة التالية يهمل كل فرق بين الوضوح والتميز « فليعتبر إذن وضوح الأفكار وتحديدها، شيئا واحداً »

(1) La philosophie de la composition, p. 61

(2) "Principes de la philosophie" Œuvre Phad, p. 145

وهكذا فإن فكرة ما تكون واضحة بقدر ما تكون محددة، وهو ما يؤكد حدسنا الخاص، مفكرة ما لا تكون واضحة إلا إذا استطعنا أن نصنعها داخل نظام المتضادات، ومن أجل هذا يمكن أن يظهر الوضوح الكبير لمعاني الكلمات المجردة التي هي بصفة عامة، قابلة للتضاد في اللغة، لكن الكلمات في الخطاب قابلة للتضاد أو غير قابلة له تبعاً لبناء الخطاب، ففي الشعر يؤدي تفكيك البنية التناقضية من خلال استراتيجيات الانعطاف إلى استبعاد المصاد والتشكيل الإشاري للمدلول يعبر عن (م' + م'') إلى (م'') مسلوباً منه التضاد، والمعنى الإشاري يفقد وضوحه، وفي اللاشعر يحدث العكس، يؤكد وجود التضاد، الوضوح للمعنى، وهو ما يسمح بوصف بعض ملامح التصور على الأقل إن لم يكن بتحديدده

واللغة غير الشعرية من خلال بنيتها الاسمية، الفعلية مكونة من كلمات قابلة للتضاد وهي من خلال هذا قابلة للتصور، ومن هنا فهي لغة واضحة، أما اللغة الشعرية فهي على العكس من ذلك - وليس سبب المقبل يسعى أن يعد على أنها غامضة بطبيعتها، فكل شيء عامض من خلال كونه شعراً، وهذا السبب الذي من أجله يعد الشعر غير قابل للترجمة (أو التفسير) فنقله إلى لغة واضحة يفقده شاعريته

وهناك تحديد آخر ضروري، فنحن نقول في اللغة الحارية عن نص ما إنه عامض إذا كان لا يسمح، أو يسمح بصعوبة، بحل شفرته، أي بانتقاطها في محتوى يكون واضح هي ذاته، فالعموض إذن يفسر على أنه قصور هي «الدال» وحده والمستويات اللغوية المختلفة التي لها شفرات، لديها أمثلة كثيرة لخصوص غامضة بهذا المفهوم والمعنى في ذاته وضح ولكنه لا يسو كذلك إلا لمن يمكنه مفتاح الشفرة، وعلى العكس من ذلك فإن عموض اللغة الشعرية يشير إلى ملمح ملتحم بالمدلول ذاته، إن الوضوح سمة تنوعية ترتبط بالتصور، وهي تتنوع تبعاً لدرجة رسوخ البنية المصادة

، وفي نهاية حقل الغموض يختفى التصور لكي يحل محله الشعور التائري، وهناك تجارب شائعة في حياتنا من هذا القبيل فقد تدخل إلى مكان مألوف، وتشعر بألك التقطت فحاة إحساس غريبة شيء ما، ولاتعلم ما الذي تغير بالحديد ولكنك تحس بنوع من «مناح» التعبير، وهو أن تعلم ما الذي تغير كاستقال المائدة من مكابها المألوف، تظهر فكرة التبديل واضحة ويختفى في الوقت نفسه الإحساس بالغرابة، فحين هنا أمام مثال لنمطين من الرؤية لنية موضوعية واحدة، نموذجين متمايرين «الوعي بالشيء» أحدهما واضح ومحديد، والآخر عامض وتأثري، والقول بأن اللغة الشعرية غامضة لايعني بأنها عطف معناها ولكنها ترسلنا إلى معنى مغلف عامض، أي أنه معنى قابل للوصول إليه من خلال لون من الوعي الغامض أيضاً، إن الحكم بالقيمة السلبية الذي نعطيه عادة لكلمة «الغموض» يجب استيعاده، إنه مرتبط بتقاليد في إادر ك ليست ملائمة هنا، وهناك أنواع من الأشياء لايراه الوعي الواضح ويلتقطها الوعي العامض ومن هذه الأشياء تتشكل شاعرية العالم

فهم «عموض» ما لارمه لبس معناه إلبسه معنى يضعه في دائرة الضوء ، والضوء يقتله ، وما لرميه كان في هذه القضية واضحاً « سبعي أن يكون في الشعر إعارز دائماً » ويقول أيضاً « لو قلت إنه يوجد بين الطرائق القدسة ، والسحر الذي يحيط بالشعر ، قرابة حفية ، فهناك إثرة داحر ظلال خفية لموصوع من جلال كلمات موحية وليست أبدا مباشرة ، تختزل إلى صمت معدل ، وتحمل محاولة تقترب من الإبداع « إن العموض ليس هو صدقويه تفكير لم يحد العبارة الملائمة ، إنه منهج متعمد لأنه هو الذي يشكل الشاعرية

ولقد قال هابيري عن قصائد ما لارميه « إن الغموض كاد يكون بالسيدة لها شيئاً أساسياً لا يمكن أن يرى في « كاد » هذه ، بقايا لحياة أمام ملمح قلب معدل التفكير الديكارسي الموروث في العرب ، والذي سوى بين التفكير

لواضح ، والتفكير الحقيقي ، إن لقصيدة الغامضة يمكن أن يعرف من خلال التناقض ، فيقال إنها تعبير واضح عن فكر عامص وهي تريد ذلك لأنها تجد هي عموم التصور حقيقتها ، لتأثرية الحالصة

ويسقى الاب أن تختبر الجزء الشئ من معادلتنا التي تشكل تأثرية المعنى (م ت أ + م ت ٢) ومن خلال لافتراض سنعمل على تجربتين متضادتين مثل السرور والحرز ، العنف والهواء إلح تصوريين متضادين يمكن أن يتم التفكير فيهما معا ، لكن هل يمكن لتأثرين متضادين أن يكونا موضع تجربة واحدة ، في وقت واحد ؟ نون شئ فإن التجربة هي هذه الحالة لن تكون تجربة معدشة ولكن الشعور كصورة تأثرية يطر قابلا لأن يكون تجربة ، والتساؤل هو هل يمكن أن تستقبل الذاتية في نفس الوقت تجربتين متضادتين ؟ ولكي نأخذ السؤال في مستواه الأولى ، يجب أن نتساءل ، هل يمكن أن يكون للذات في وقت واحد مراج سي وحس ؟ إن صورتين لفكرتين متمايزتين يمكن أن تتزامنا في الوعي ، لأيهما ناعتبرهما ممثلي مجردين أو محسنيين مرتبطتان بسنة عو لم مكانيه رمانيه ، والتصورات تتحمر وجود مضاداتها من خلال كون موضوعاتها لا تحتل لا حراً من الحير لظهر أي من حقل الوعي ، و لتجربة على عكس ذلك فهي كلية ، فالذات يمكن أن بحس عاطفة ما ، كعاطفة الخوف مثلاً ، تجاه موضوع ، هو هي ذاته في حير محدد ، لكن الجانب المحدد منه ، هو الحصر ، التهديد ، الخوف ، لكن الموضوع ذاته ليس محصوراً في جانب من الوعي ، فإن نصف ، معناه أن بحس أن لحوف يحتج كليت ، الإحساس بالخوف هو الخوف ، فالعصفه لا يمكن أن نسامح بوجود النقيض « من ، لدى يستطيع أن يطلب من شكسبير أن يكون عاقلاً ومدهولاً ، معتدلاً وعاصباً ، منحيراً ومحاييداً في نفس اللحظة ؟ »

إن التصور النفسى لمفهوم « التضاد » يعود حقيقة إلى تأثيرات متضادة متزامنة ، ولكن هذا يعود إلى شعورين غريزيين مختلفين يوقظان الإحساس ، وواحد من هذين الشعورين فقط هو الذى يستثمر نظام الإدراك فى الوعى ، والثانى يظل فى اللاوعى ، وموضوع أوديب لا يبرهن من خلال الوعى فى وقت واحد على حب وكراهية الأب

إن موقفها موضوعيا ، يمكن أن يتجسد من خلال زوايا متضادة من وجهات نظر تأثيرية مختلفة ، مثل اللحظة التى أحس فيها « جارجانتيا»^(*) Gargantua عندما علم فى وقت واحد بموت زوجته وولادة ابنه ، وهناك إذن احتمالان ، إما أن تكون المعلومتان السلبية والإيجابية هما من الناحية الذاتية غير قابلتين للتلاحم وهى هذه الحالة فإن التأثيرين سيتعاقبان داخل الوعى « بقول إنه بكى مثل بقرة ولكنه فجأة ضحك مثل عجل عندما عاد بانتاجورال إلى ذاكرته » أو أن تكون المعلومتان قابلتين للتعايش فى حجرة الوعى ورد الفعل (التأثير) يتجه إلى التماهى «فهو يرى من ناحية زوجته نابيديس تموت وابنه بانتاجورال من ناحية أخرى يولد شديد الجمال والاكتمال، فهو لا يعرف ماذا يقول ولا ماذا يفعل والشك الذى اجتأحه هو أنه كان يريد أن يعرف هل يحب أن يبكى حرما على زوجته أو أن يضحك فرح ببنه» وذن فهذه الحالة الثابتة هى التى توضح مبدأ القيص فهناك عاملان مبرمان ، لايسطيعان الانفصال الرمى ، وينبغى أن ينتجا تأثيراً صادرا عن تفاعلتهما ، وهو تأثير لاغ أو يتجه نحو الصفر ، فالعاملان يحيد كل منهما الآخر

إن التحربة الدنية للمخدر ، كم وصفها هنرى ميشو Henri Michaux،

(*) جارجانتيا ، إحدى شخصيات كاتب الرواى الفرنسى فرانسوا رابلي Francois Rablais لدى عشر من القرن السادس عشر (١٥٥٣) وقد اصبح هذه الشخصية نموذجاً للمذاب الشبهة لتصوره ، ولادة انهم وكثرة لكل انحرافه على نحو خاص ، لترجم .

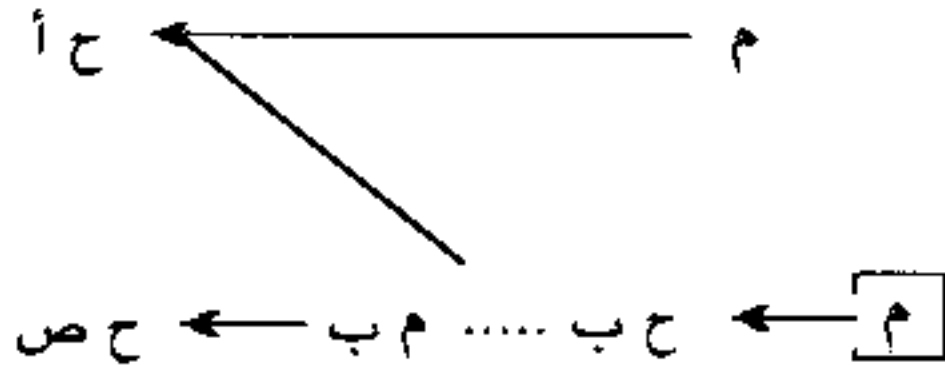
تقودنا إلى نفس الخلاصة، فتحت تأثير المخدر تنتج حالة توصف بأنها «حالة التحام وانفصال كامل عن المشاعر المتضادة ووجهات النظر المتعارضة»^(١)، والذات تمر دون توقف من مثير «مع» إلى مثير «ضد» وكما يحدد ميشو «فالنتيجة النهائية وحدها هي التي توصف بتزاوج المشاعر، لكن المثيرين المتقابلين لا يظهران إطلاقاً في لحظة واحدة فوق اللوحة» ص ٢٨ والتوازن أو «الحالة العادية» تبدو عند ميشو على أنها «خيوط من المثيرات والرؤى المتقابلة وهكذا فإن حالة «الحياد التائيري» لن تكون مجرد غياب بسيط للمؤثر لكنها على العكس ستكون نتيجة لتعارض المؤثرات، وهي نتيجة تتفق تماماً مع فرضنا الخاص، وتبعاً لها فإن الحيادية النثرية لمطوق قولي ليست مدينة لغياب الشحنة التائيرية في الكلمات، لكنها مدينة لوجود شحنات متعارضة، يحيد بعضها تأثير البعض الآخر لكننا حتى الآن لم نتناول إلا المؤثر بصفة عامة، وليس هذا النوع الحاص من الظاهرة، الذي ليس معدشاً ولكنه ممثل تائيري انفعالي، وعلى المستوى اللغوي فإن الأبحاث التي أجراها أوسجود ومعاونوه تساعد نموذجاً النظري بدعامة مزدوجة، فهي تحمل تأكيداً لإجراءات تحييد المتقابلات من ناحية وتعطى لها إمكانات تجريبية من ناحية ثانية، ولكي نفهم بطريقة أفضل نتائج هذه الأبحاث، فإنه يحسن أن نتذكر حطتها

والنظرية تعود في أصولها إلى نظرية نقد الإدراك السلوكي للرمز، وهي مع ذلك تعتمد الخطة الأساسية هي علاقة «المثير» «بالاستجابة» ($S \rightarrow R$) فعلى مستوى فك الشفرة يعد الدال هو المثير والمدلول هو الاستجابة، وهذا يسمح بتناول وجهي الرمز في مجال الأشياء القابلة للملاحظة، وهذا

(1) Connaissance par les gouffres, p. 30

(2) The measurement of meaning, 1957

النموذج يقابله مع ذلك اعتراض بديهي ، فإذا كان الرمز لا يتشكل إلا من خلال الالتحام مع الموضوع الذي يجسده ، فهو لن يشير أي رد فعل إلا ما يثيره الموضوع ، واللغة ليست « هلوسة » وإذا كانت تمثل التجربة ، فإننا لا ينبغي أن نخلط بينها وبين التجربة ذاتها ، هل ينبغي مع ذلك أن نتخلى عن النموذج السلوكي ؟ إن شارلي موريس Charles Morris يقترح صيغة محسنة ، عندما يستبدل بالاستجابة الكلية ، مجرد « تهيئة » بسيطة للجهاز لكي ينتج هذه الاستجابة ، لكن المحتوى الدقيق لهذه التهيئة ، يبقى دور تحديد ، وهذا يقترح أوسجود أن يجعله جزءاً لا يتجزأ من الاستجابة مشكلاً فقط من ربود الأفعال العديدة والجسدية glandulaires et Posturales ، وهي ظاهرة سيكولوجية ، ترتبط إلى حد ما بصعف الطاقة وتنعكس نفسياً في شكل لحياذ التأثير ، وقد أعطى أوسجود لهذا الجانب الخفي والمصغر من « رد الفعل » اسم « السياق الوسط » وهكذا فإن كلمة « عنكبوت » لا تثير لهرب ، كما يثيره الموضوع « العنكبوت ذاته » ، ولكنها تثير رد فعل عملي تأثري (الخوف ، التقزز + التهيق للهرب « ورد فعل هذا هو الذي يشكل معنى الكلمة ، ورد الفعل هذا يمكن بدوره أن يعمر كمؤثر في ذاته قادر على إحداث ربود فعل أخرى من بينها كلمات مثل « مفزع ، مفزر » ويمكن أن يصبح هذا في مجمله في التخطيط التالي



حيث شكل م الموضوع (العنكبوت) و ح أ رد الفعل الكلي و م الدال (وهو كلمة عنكبوت) و ح ب الجزء الخفي من رد الفعل أي المعنى الذي

يعمل كمثير م ب وتكون له استجابة لفظية جديدة ج ص ، ومجمل (م ب) و
(ج ص) يكون السياق الوسط أو (الانطباع الدلالي)

والطرية مع ذلك تثير نقدا أقره أوسجود ، فهل يمكن أن نختزل معنى
كلمة إلى محمل رد الفعل المحدود هذا ، وهل كلمة العنكبوت لاتعنى شيئاً
أحر غير « الرعب » و « التقزز » ؟ ولو كان كذلك لما تم تفسيرها بقولنا
« العنكبوت حشرة » ومن خلال كونها مربعة ومقرزة فهي حشرة ، ونتيجة
لهذا فإن « السياق الوسط أو الانطباع الدلالي ، لايمكن أن يكون في ذاته
إلا جزءاً من المعنى أو نوعاً من أنواعه وقد أقر أوسجود بأن هذا السياق
لايمثل إلا ما أسماه « المعنى الانفعالي أو التأثري (affective meaning)
في مقابل المفهوم أو المعنى الإشاري وعلى هذا النحو انطلق أوسجود من
منظور سلوكي للمشكلة ليصل إلى النظرية المزبوحة للمعنى التي يأخذ بها
تحليل انطلاقا من منظور ظاهراتي ، فمعنى الكلمة لايمكن أن يختزل إلى
تصور واحد ، وينبغي أن يفسح مكانا لتزاوج مع نمط آخر

وهذا الوصف للمعنى عندما يتم قبوله ، فإن أوسجود يضع وسيلة
لقياس مكونات هذا التزاوج في المفهوم ، ولكي يصنع هذا حدد مسبقا
الاستجابات المحتملة للمثيرات اللفظية ، وطلب من الذات موضع الاختيار
أن تختار إحداها ولكي يضع خصائص كلمة ما بين « أرواج » الصفات
المتقابلة مثل ، جيد / ردي ، سريع / بطئ ، قوى / ضعيف ، إلخ وإعطاء
الاستجابات قيمة كمية يتم عندما نشكل انطلاقا من هذه الصفات سلما من
سبع درجات يبدأ من (٢ -) إلى (٢ +) وتلتقى مع التوقعات الدقيقة
وتمثل الدرجة المتوسطة أو درجة الصفر الكلمة الحيادية (لا ، ولا) وقد
أثبت الاختبار أن كثيراً من هذه الدرجات مترابطة ، فالاستجابة مثلاً حول
درجة (جيد / ردي) جاءت موازية للاستجابة حول درجة (حميل / قبيح)

وتحليل القوائم يستطيع إذن أن يستخلص مجموعات من الدرجات ، أو الأبعاد الرئيسية تسمى « القيمة » و « الحيوية » و « القوة » ومجمل هذه الدرجات يشكل « التفاضل الدلالي » وهو أداة لقياس المعنى التائري لكلمة ما ، من خلال موقعها على شكل ثلاثى الأبعاد على النحو التالى

أب									
٣			صفر				٣ +		
حرين	١	١	١	١	١	١	١	١	سعيد
رخو	١	١	١	١	١	١	١	١	صلب
سريع	١	١	١	١	١	١	١	١	بطئ

وخلال هذه الإجابة فإن كلمة الأب فى الجانب الجيد إلى حد ما ، هى شديدة الحيوية ، ولديها قدرة كافية

وهذا المثال البسيط كاف لكى يظهر أن لتفاضل لا يصف إلا جانب من المعنى وهو الجانب الذى سمعناه بالتأثيرى ، وليس المعنى الكلى ومع ذلك فإن هذا التحديد ما يزال غير كاف ، فهل يمكن فى الحقيقة أن نخلل المعنى والتنوع التائري فى هذه الأبعاد الثلاثة فقط ؟ لقد اعترف أوسجود نفسه بأن مقياس لتفاضل لا يغطى إلا ٥٠ / من التنوع (ص ٣٨)، وإذا كانت الأبعاد الثلاثة المعترف بها هى أبعاد مهيمنة ، فإنه يبقى أن نأهبا أكثر دقة يمكن أن يفتح المحل أمام تنوعية كبرى للاستجابات، يبقى مقياس التفاضل غير قابل للاستخدام هيه وبعبارة أخرى « لا يستطيع أحد أن يقول إن ما درسه أوسجود ليس هو المعنى الحقيقى فالمحال الدلالي أمام أوسجود ربما كن فقير الأبعاد ، ولكنه بالتأكيد أصف ثلاثة أبعاد لم تكن معروفة قبله»

إن نشىء الهم على نحو حاص لنظريته الخاصة هو أن يرى من خلال لتفاضل ظهور ذلك التنوع للكثافة الذى كنت الملاحظة الفينومبولوجية قد

أسندته للمعنى فالواقع أنه إلى جانب «الاتجاه» (الإيجابي أو السلبي، تحاول الكلمات أن تتفاضل من خلال بعدها الذي يحدد مسافتها قريبا أو بعدا من نقطة الصفر (من ١ إلى ٣) وقد سمي أوسجود ما يتقابل مع «اتجاه المعنى» كيفا، وما يستجيب للأبعاد «كثافة» ، وهناك كلمتان إذن يمكن أن يتم تفاضل الكيف والكثافة من خلالهما (الواو / أو) من أجل كيف ملتحم لاينفصل إلا من خلال تنوع الكثافة وذن فما تقترحه نظريتنا ، هو أن تقابل في الكلمة الواحدة بين درجتين للكثافة ، يحرى بينهما التفاضل في حده الأدنى في الاستعمال النثري وفي حده الأعلى في الاستعمال الشعري

والتفاضل ، مع ذلك لم يقس حتى ، لأن إلا المعنى التاثرى للكلمات المفردة فما الأمر بالنسبة للكلمات المجتمعة المركبة ؟ كيف سيعيش معنى كل كلمة في التركيب وماذا سيكون المعنى الناتج عن التركيب إن بطريقة أوسجود تستخلص في هذه النقطة تحت اسم «مبدأ التلاؤم» (Principle of Congruity) معادلة تسمح بتوقع هذه النتيجة، فمن خلال صيغته لعمدة يعلن هذا المبدأ، أن حصائص كل كلمة «تتحرك نحو التلاؤم مع خصائص الأخرى»، ومقدار اتساع الحركة يتناسب عكسيا مع كثافة ربود لأفعال التي تحدثها، وإذن فإنه اصطلاحا من المعدل الذي تحصل عيه كلمنا «خحولة» و «سكرتيرة» نستطيع المعادلة أن تتوقع معدل «لتركيب «سكرتيرة خحولة» والتائج ، التي تحصل عليها من هذه التجربة يوجد بينها بعض الفروق لحفيفة وهي تعود إلى أن وزن الصفات أكبر من وزن الأسماء

ولنفترض الآن أن معنا كلمتين متضادتين ، ماذا ستكون النتيجة المقيسة على مستوى التفاضل الدلالي من خلال إحداث تركيب منهما ؟

لو قيسنا منعزلتين فسجد معنا تعادل الكثافة وتضاد الاتجاه والنتيجة

(1) H. Hörmann. Introduction à la psycholinguistique p. 134

النظرية ستكون لصالح مبدأ التعادل هي درجة الصفر، أو الكلمتان المركبتان ستحدد كل منهما الأخرى ، والكثافة الناجمة عن الشحنة التأثيرية ستتاحي بالتبادل

ولنأخذ مثالا بسيطا وليكن حول بُعد واحد هو « القيمة » ، ولنفترض أن معنا كلمتين (ت ١) و (ت ٢) إحداهما في الطرف السلبي (- ٣) والثانية في الطرف الإيجابي (+ ٣) ، ماذا ستكون قيمة تركيبهما في صورة (ت ١ و ت ٢) وفقا لمبدأ التلاؤم ، ستتحرك كل من الكلمتين نحو الاتجاه المعاكس ، والكثافة المتعادلة والنتيجة سوف تكون إذن التعادل التقييمي لكليهما لأن $٣ + (- ٣) =$ صفر وإذن فسوف يحتفظ التركيب (ت ١ و ت ٢) بمعناه الإدراكي لكنه سيفقد معناه التأثيري ويكفى أن يطبق مبدأ التلاؤم على نموذجنا الخاص لنحصل على التوضيح الذي نبحث عنه ومع أن التضاد في هذه الحالة ليس تركيبيا ، وإنما هو على مستوى الجذر الصرفي فإن المبدأ يمكن أن يطبق أيضاً في هذه الحالة الثانية ، ومن هنا ، فإنه ما دام وفقا لمبدأ النقيض المتضمن تثير كل جملة (نثرية) بقيضها المتضمن لحاص ، فإن تلاؤم المتضادين ينبغي أن يقودنا إلى تحديد تأثيري للكلمات الجملة ، وما دام م ت ١ (معنى تثيري ١) + م ت ٢ (- صفر ، فإن مكوبات الجملة سوف تصبح م إ ١ (معنى إشاري ١) + م إ ٢ ، لقد احتزلت إلى بعدها الإشاري فقط وفقدت معناها التأثيري وشاعريتها

وبدون شك فإن إحدى الكلمتين لم توجد إلا بطريقة التضمن ويمكن أن يتساعل عن كثافتها المختزلة، ولو كان الأمر كذلك ، فسوف تكون النتيجة أن الكلمات، حتى هي الاستعمال لنثري، ليست مجردة على الإطلاق من القيمة لتأثيرية فاشاعرية والنثرية ليستا خاصتين مترابطتين، وكل ما نطلبه النظرية هو القول بوجود فارق في الكثافة بين قيمهما فالنثر يجنح نحو درجة الصفر (الحد الأدنى) والشعر يجنح نحو الحد الأعلى، ويمكن حتى أن نتصور أن كلمتين متضادتين ليستا بالضرورة كذلك على محاور الأبعاد

الثلاثة ولكن يكفي أن يتم التحديد على أحد المحاور ليكون مؤثراً ، حتى وإن لم يكن التحديد كلياً

النظرية إذن قادرة على أن تضع في الاعتبار معنى « الكلمة » النثرية في لغة الحياة اليومية ، والأوصاف التي يعطيها القاموس للكلمات (مشتركة ، عامية) ليست إلا ترجمة تقريبية لخصائص فيبومينولوجية ، وهي خصائص يمكن تحديدها الآن بدقة ونفي النثر كل ملفوظ تقدم كلماته درجة متعادلة من الكثافة ، يقترب من درجة الصفر كما يظهر ذلك المقياس التفاضلي الدلالي لأوسجود والشاعرية يمكن أن تحدد إذن بنفس الدقة مع الخصائص المضادة ، إنه لغة مكثفة أي أنها بدرجة أو بأخرى قريبة من درجة الحد الأعلى للكثافة ، وبهذا المعنى يمكن أن نتحدث عن درجات من الشعرية للغة التأثرية ، ووظيفة الآلية الانعطافية تجد هنا تحديدها الواضح ، إن التشعير يبدو في الواقع وكأنه عكس بسيط لإجراءات التحديد ، فمن خلال إيقاف التصاد ، يحرر الانعطاف الكلمات من القوة المضادة والتي هي مؤهلة لتحديد شخصيتها الانفعالية التأثرية الأصلية ، فالانعطافية إذن ليست إلا إجراء ثانياً في إطار رد الفعل ، إنه هنا لكي ينفي النقيض ، أي أن يجمع أو يضيق التحديد المعاكس ، إنه لا يخلق الشاعرية ولكنه يحررها فقط من سحر البناء الذي تكون أسيرة له .

لقد تساءل أوسجود في نهاية مؤلفه ، ماذا كان سيحدث لو استطعنا أن ننتج لدى فرد ما تأثيراً دلالياً خاصاً دون اللجوء إلى الرموز المترابطة ، وافترض إذن أن هذا الفرد استطاع أن يصف تجربته من خلال اللجوء إلى المفهوم الخالص فنقول

شيء ما رديء ، قوى ونشط ، لكن ما هو « لا أعرف »

“ Something bad, Strong and active, but what, I don't Know ”^(١)

(١) The Measurement of Meaning, p. 325

وهو من خلال هذه الكلمات قد وصف نوعاً من الصالات المحددة للتأثرية ، وهي أشد حالاتها كثافة وغموضاً في وقت واحد ، وربما تلتقي مع ما أسماه فاليري « الشعيرة الخالصة » ، لكن هذه الحالة المحدودة ، ليست هي الحالة العامة ، والعلاقة بينهما يمكن أن تكون مجرد هيمنة إحداهما ، فالمكون التصويري لم يمح وإنما خضع للهيمنة فقط ، لغة الغموض ، من خلال ظهور المكون التأثري ، وملتقى يعلم إذن بم يتعلق كلام الجملة أو موضوع الخطاب الذي يمكن تلقي إشارات له لكن مجمل الوصف الإسنادي يبقى ذو طبيعة انفعالية تأثرية وهكذا فإن « صلوات زرقاء » يمكن أن تفسر من خلال « شيء مثل الصلوات ، لا أعرف ما هو ولكن « زرقاء » لا أدري ما هي ، شيء هادي ، شيء حميل » وهذه الكلمات ليست كلمات أوسجود ، ولكنها تترجم عما أسميه « حدسي الشعيرة » لذي يسعى أن يناقش في ظل القبول بوجود اللغة لتأثرية

وهذا يمكن أن نسائل اللغة ، فهناك كاتب حظي بتميز نادر ، بأن رأى اسمه يدخل إلى اللغة اليومية وهو كافكا Kafka ، لماذا تعني « الكافكاوية » ؟ إن القاموس الفرنسي (Petit Robert) يفسرها فيقول « الشيء الذي يذكر بالمدح الملحوظ في روايات كافكا » والملمح الملائم في هذا التعريف هو « المناخ » وهو معادلة تماماً لما نسميه « التأثير » ما الذي يبقى للقارئ عندما يسي الحكاية والشخصيات ؟ لاشيء إطلاقاً إلا ذلك العالم التأثري ، هذا الإحساس بالغرائب تحاه العالم ، وهو الإحساس الذي يثيره إنتاج كافكا والذي التقطته اللغة في أحد مفرداتها

أود الآن أن أقول كلمة عن مجال مختلف ، لكنه علاقته بالشعر بدهية ، إنه محال « الأسطورة » إنني لا أستطيع أن اعتقد مع ليفي شتراوس أن الأسطورة « نية منطقية » ، وأمام عيني ، يحتمل أن تكون الوحدات التي تشكل الأسطورة ، لكل منها جوهر عاطفي ، معنى تأثري ، قابل للإدراك

فقط من أولئك الذين يساهمون في الثقافة التي انتجتها ، وبالنسبة للحكايات والأساطير المنتمة إلى ثقافتنا الخالصة ، يمكن أن يظهر هذا المعنى ، ففي حكايات Perault موضوع كثيراً ما يعود إلى عناصر مثل (الملحية الزرقاء ، الفول ، الذهب) وهي عناصر يمكن أن توصف على طريقة أوسجود من خلال ملامح (ألقبيح + النشاط + القوى) إن هذه هي نواة المعنى التي تغلف كل وحدة من هذه الوحدات المكانية ، لكن الشعور فقط هو الذي يستحوذ على هذه النواة إن الأسطورة ينبغي أن تتشكل شأنها شأن الحكاية وشأن الحكاية شأن القصيدة انطلاقاً من نفس نموذج المعنى المنبثق من نفس البيئة .

ومع ذلك يبقى بين نموذج ليفي شتراوس وبين هذا النموذج تقارب على مستوى الوظائف الخاصة للأسطورة والقصيدة ، فعنده أن الأسطورة تخفف من حدة التناقض ، وعنده أن القصيدة تلغيه

* * * *

إن النموذج الذي طرحناه يقترح مقارنة ، وهي ليست في هذه اللحظة أكثر من مقارنة فحص نعلم أن كل جسد يعمل من خلال مبدأ أساسي يسمى « الانضباط الذاتي » وهو ما يمكن أن يعرف على النحو التالي « من الضروري لكي يواصل جسم ما الحياة ، لكثير من زوايا ظروفه الفيزيائية والكيميائية ، أن يحتفظ بنوع من التوازن ، وإذا حدث فجأة اضطراب لإحدى زواياه ، أو لأحد ظروفه ، تنطلق آليات تتجه إلى تحييد ذلك الاضطراب ومحاصرة التوازن ، وهذه الإجراءات من الترتيبات الداخلية تعرف تحت اسم « الانضباط الذاتي »⁽¹⁾

(1) R. Borget et A. Seaborn, The psychology of learning, p 47

إن التشبيه مع نموذجها يفرض نفسه ، فيمكن أن نعتبر كل وحدة لغوية متحققة ، مثيرة يوحد لدى المتلقى تغييراً لحالة أو قطعاً للتوارر يتم لإحساس به في مستوى الوعي كشعور ، ومن هنا فإن تحديد الوحدات لمعارضة يبدو وكأنه إحراء للعودة إلى المبع feld - back يتمثل تأثيره في تحدد تعبير لحالة ، إن مبدأ النقيض يبدو إن وكأنه لية لإعادة لترتيب لداتى ، نهدف إلى إعادة إقامة التورن الداخلى ، ويمكن إن أن نعتبر أن البناء التقاسى ، والشكل الفعلى الاسمى للتقعيدية الذى يسمح بتحصده ، هو لحاسب اللغوى من مبدأ الانضبط الداتى والذى نعد وظيفته الإمساك سوارر رويت للعالم والمظهر السيكولوجى لسوارر كهذا سوف يكون هذه الحالة لحياة التى تقترب من الصفر الانفعالى وتلتقى مع نثرية العالم

يمكن أن ندحر إلى لىظرية روية تطويرية diachronique فنحن قد قبلنا من قدر علاقة لدات بالمحمول بعنارها بنية عميقة للعبارة الحوية ، وقبلنا علاقة الشكل الفعلى الاسمى بعنارها البنية السطحية ، لكن يمكن أن نتساءل إذ ما كن يجب أن نقل مع شومسكى فكرة سليفية ما أسمه " basic subject predicate Form "

هوحد صيغ لتعجب ، وما سسمى « لكلمة - الجملة » وشيوعها هي لغة لأطفال ، وإعادتها ظهورها فى الحالات الانفعالية ، يبدو أنه يشير إلى عكس فكرة شومسكى ولو كان صحيح أن الشكل القنونى ، مسند إليه اسمى + مسند فعلى ، يتضمن تحديد المحمول وهي نفس اللحظة تحييده التأثيرى هيمكن أن نتساءل إذ كان هذا الشكل لم يظهر فى عصر متأخر نسب من عصور المدرج اللغوى

ويبدو جيداً أن الطفل يلحظ العالم من خلال مجمل غير تحليلى وأن إدراكه لشمولى يعبر عن نفسه بطريقة طبيعة من خلال « محمولات » ليس

لها « موضوعات » مثل صيغ التعجب و « الكلمة - الجملة » ، والخصائص التعجبية لهذه الكلمات يبدو أنها من جانبها تطلعنا على العلاقة الموجودة بين الشمولية والانفعال

أن ما يهمنا هو تطور اللغة ذاتها ، ويمكن أن نتخيل - وهذا افتراض أن تاريخ اللغة الفرنسية ، سجل تطوراً في اتجاه تقوية المعدلات القانونية (القواعد المطردة) وهالك ثلاثة أشياء تدعم هذا الفرض

الأول هو عمومية أداة التعريف ، وقد رأيناها في حالة أسماء الأجناس فأداة التعريف لم تفقد معناها الخاص المتضمن ، وإذا كانت الفرنسية نتيجة لهذا جعلت استخدام أداة التعريف لازماً أمام أسماء الأجناس (الرجل L'homme للتعبير عن كل رجل tout homme) أليس هذا من أجل أن تقوى تميز الاسم عن الصفة ، وأن تلحظ الاسم هكذا باعتباره رمزا لطبقة ، مميزة بهذا وجهة النظر الاتساعية الامتدادية ؟

الثاني هو التأكيد على استقلال الذات « أنا أغنى » وهذه الظاهرة يمكن أن تفسر على أنها متعة فرنسية في جذب الانتباه نحو الذات ⁽¹⁾

وفي نفس الوقت تؤكد الصيغة على فكرة التحديد ، فيكفي أن يركز على الاسم لكي يظهر التحديد (إبه أنا ← وليس أنت) وهو ما لا يسمع به إدمح الاسم في الفعل (في شكل الضمير المتصل) ومشكلة المبالغة لا تؤدي إلى تقوية ملمح كان موحوداً من قبل ، ففي عبارة « أنا أغنى » كان هناك من قبل تحديد مستتر في الفعل نون ذكر الضمير المنفصل

وأخر هذه الأشياء هو تعبير موضع المسند إليه ، فمع أنه كان يتبع بصيغة عامة الفعل في الفرنسية الوسيطة ، فقد احتل المركز الأول في الفرنسية الحديثة ، وهذه طريقة أخرى من إلقاء الضوء عليه ومن خلال هذا

(1) P Guiraud, La Grammaire, p. 90

لتركيز على النحديدية التي يتضمنها ومن محمل هذه الأشياء يمكن أن
سنخلص درساً ، فتطور اللة يتم لصالح الشكل القانوني أي لصالح
لثريه ، ومن اللافت لنظر هي هذه لفظة أن تعيد الشكل استقر بصفة
نهائية هي العصر الذي سمي « باللاسيكي » الذي كان ممحه الثقافي
المهيمن وسنعود إلى ذلك - هو النثريه

ويشهد على هد كثير من روايا ذلك العصر و « فن الشعر » لبوالو هو
واحد من الشهود ، ولن يكون من خرق القداسة أن نعيد تعميده وأن نسميه
« فن لثر » وهو الاسم الذي كن ينبغي أن يسمى به ، والمثل المشهور «
ما يتصور جيداً ، يقال واصحاً » يربط بدقة الوصوح بالتصور لكن ما يقال
هو لربط بين الملامح وبين لشاعرية ، وحول هذه لفظة يعارض بولو
وما لارميه تماماً وفي هذه المناقشة فنر ما لارميه على حق ويبقى من الشهود
كذلك ، نسبة اعماس الشعرية هي قصائد العصر ، وخاصة في القرن الذي
سمى « قرن التنوير » وهي ستعارة واضحة الدلالة، وم لم نقبل بأن الجنس
الشعري جذب بطريقة عامضة رجال ذلك القرن ، فنر سنطيع تقديم تفسير
آخر لإحفاقهم في هذ المجال إلا من خلال مجمل لمقاييس المضادة للشعرية
في هذه الفترة الثقافية ، إننا يمكن هنا أن نجد اقتبسات كثيرة ، لقد كتب
لاني دي بون L' abbe de Pons « بني اعتقد أن فن لشعر هو فن عاث ،
وأن الناس لو اقتنعوا بتركه فليس فقط، لن يخسرو شيئاً ، ولكنهم
سيربحون كثيراً⁽¹⁾ ، وكن شعر العصر ، كما أوصحنا من فنر بحث عن
أكر قدر من الاقتراب من لثر من خلال التوافق بين الورن والتركيب

وفي نفس الوقت فنر البرعة النصويرية بونر استثناء ، تحددت بصور
الاستعمال وهو م يوضح رد الفعل ضد التعبير التصويري عند

(1) Dissertation sur la poesie epique. p 32

بروماسكين، لقد كانت فقط بمص من الصورة ، ولم تكن « لصورة » -ابها
، التي بدوها لا يوجد الشاعرية

والواقع أنه إذا كانت النظرية التي يقدمها صحيحة ، فإن التطور
اللعوى يعثر على سبب وجوده ، لقد كان منطقي أن يكون المستويين
اللعويان المتقابلان قد طرحا في وقت واحد كالتقعيدية كقاعدة متضمنة في
النثر و انتهاك التقعيدية أو الخروج على المعدل كقاعدة ومعدل في الشعر
ويمكن في خلاصة أن يعترض وجود صفة حميمة وتناقضية بين الحكمة
والفوائد فسواء في الحياة أو في النعة يوجد نموذج للتوازن وللحيادية كان
يود الرومانيون تدميرهم في وقت واحد

الباب الخامس

النص

النص

القصيدة ليست مجمل تجميع وحدات معزلة ، إنها « نص » وبهذا الاعتبار تطرح مشكلة ضرورتها الخاصة ، ولقد ألقى التحليل الضوء على آلية التحول الدلالي لكل كلمة ، لكن هذا التحول يعامل الكلمات داخلية في علاقات مع بعضها البعض ، والتساؤل قائم حول طبيعة هذه العلاقات ، فحول المحور التركيبي حيث يوحد التحليل الآن ، سيكون لدينا نفس إجابة ، به حول التطابق ترتكز الضرورة النصية ، فالنص شأنه شأن الرمر بخضع لقبول التطابق ، ومن خلال هذا المعنى يمكن أن يقال إنه معطل ، وقيل أن نحاول أن نطهر داخل التعليل الملامح الخاصة بالشاعرية النصية . يجب أن نسائل ذلك التصور لعرف ما الذي نعيه على وجه الدقة نحن نعلم أن بيرس Peirce مير بين ثلاثة أنماط من الإشارات تدع للعلاقة بالادل والمدلول لمرمر ، عندما تكون هذه العلاقة تقليدياً عرفياً ، والعلامة عندما تكون العلاقة مجرد تماس أو تجاور ، والأيقونة عندما تكون علاقة تشابه

وتحليل كهذا يخلط بين ملمحين غير متجانسين ، المقاسة بين عرفي/طبيعي والمقابلة بين متشابه/غير متشابه، والثاني فقط هو الذي يضع الفرق بين العشوائى والمعلل، وكل العلامات مؤسسية على التماس أو التجاور، ما دام الدال والمدلول لا يمكن أن يكونا علامة إلا إذا قُدمَا معاً من خلال التماس الزماني المكاني واجتماعهما يمكن أن يعود إلى أصول طبيعية أو عرفية اتفاقية، ولكنها إذا كانت طبيعية فهي لن تكون من أجل هذا معللة، والتشابه فقط هو الذي يؤسس لتعليل ، وليس هناك إلا نمطان من العلامات ، نمط معلل من خلال التشابه ونمط غير معلل ، وبهذا المعنى ، الذي سنعود إليه ، فإن العلاقة بين الدخان والنار أيا كانت طبيعتها ، تظل صدوقية ، حيث إن

الدخان لا يشبه الدار ، وغير قادر على أن يعينها إلا من خلال علاقة محور خالصة ، وإذا لم يكن هناك تعليل إلا من خلال التشابه ، فإسا يمكن أن نقتراح للتعليل التعريف التالي «يعد معللا كل مجمل لعناصر تكون في وقت واحد متحدرة ومتشابهة» والواقع أننا إذا تأملنا أن التجاور شكل من أشكال المجاورة ، لأن كلمتين متجاورتين تحتلان نفس المنطقة من المكان والزمان أو من المكان أو الزمان ، فالمجاورة محانسة وحوودية، على حين أن ما يسمى بالتشابه هو مجانسة أساسية، التعليل يشكل إذن وحدة الجوهر والوجود ومبدأه يمكن أن يصاغ من خلال المثل القديم «ما يتجمع بتشابه» والعكس وارد «فما يتشابه يتجمع» والسؤال لماذا تتجمع هذه الأشياء؟ ليس إلا إجابة واحدة لأنها تشابه، ومشكلة التعليل لم تطرح حتى الآن على الشعرة إلا من خلال محور رأسى فى العلاقة لداحية بين وجهى الرمز^١ ، وسوف نتناولها هنا على مستوى المحور الأفقى من خلال العلاقة بين الرموز

وإذا كان سعليل النصى لم يستطع أن يحد أساسه إلا من خلال تشابه فإن الملمح الملائم لفرق بين شعر / نثر يكمن إذن فى درجة التشابه التى تكون مرتفعة فى الشعر عنها فى النثر ، ومن هنا فإن طبعا الحاضر سقى بنظرية حاكوبسون فى «التعادل» مع اختلاف رئيسيين ، لأول بنحو المكان الرئيسى للتعادل الذى هو بالنسبة للمعنى والمعنى فقط ، والثانى يتعلق بطبقة التعادل دانه ، إنها ليست تصورية وإنما هى تأثرية وقد كما يطبق مع حريمس مصطلح «الطائر isotopie»^٢ على محمر التعادلان التى تؤكد الوحدة الدلالية للنص ، هبب يمكن أن نطبق «الطائر التأثرية على نموذج التحاس الذى يحكم النص الشعري ويشكل الشعريه

* * * *

(١) حول هذه إشكالية انظر لدراسة ابو صبحه و دقيقة لحدار جيب فى محله Mmologique
* يفرب دالة المصطلح isotopic فى لغوية من فكرة لطارر شعبة فى العلوم الطبيعية

إن مفهوم « النظائر » عرف على أنه « مجمر الطبقات الدلالية التي تجعل القراءة النمطية للحكاية ممكنة »^(١) ويضاف إلى التعريف هذا التحديد « إن التركيب الذي يجمع صورتين دلالتين يمكن أن يعد الحد الأدنى للسياق الذي يسمح بإقامة النظائر »^(٢) ويؤكد هذا التحديد ذلك المثال الذي «متنع قاليري عن كتابته كما يقول برنتون « خرجت الماركيزة هي الساعة الخامسة » ومفترض المصحح الإيجابي (+ الدقة) منضمما (+ الحيوية) التي يملكها المسند إليه الماركيزة ، وظرف لزمان الساعة الخامسة هو لدى يفترض مصحح الدقة التي يملكها المسند وهو الفصحح والمثل «تططر» وهو مثال عادي مقبول كما هو من كل قارئ ، فلم يرهضه قاليري إذن ، على هذا السؤال يرد قاليري بكلمة «العشوائية» لست أدري من أين أتى هذا الشعور القوي بالعشوائية »^(٣) وهي صفة تعطيب المعيار الجوهري «يكد يكون مسجحا بالنسبة لي أن أقرأ رواية نور أن أحس بدءاً من اللحظة التي يسقط فيها حسي لنشط ، أنني استبدل بالجمال التي قدمت ، حملا أخرى كان المؤلف يمكن أن يقدمها نور أن يفقد التأثير شيئاً» (ص ١٤٦٨) و لواقع أننا يمكن أن نحافظ على «البصائر» من خلال تبديل كل كلمة متناصراتها فيمكن أن يستبدل بالماركيزة لحارس وبحرح، دخل أو بقي، وبالساعة لحامسة السادسة أو منتصف النهار والبصائر تبحث عن لمكن وليس عن الحنمي، وما دمت المتقابلات يعرض تنماؤف إلى نفس الصفات فإن تشابه في هذه لحاله يحكم فقط الملامح المفترضة لا الملامح المقترحة، لكن ضروريه الملامح لا تستقر إلا إذا كانت متشابهة وإذا تأمب حسب معنى

(1) Gre mas "pour une théorie de l'interprétation du récit mythique" Communication. p 30

2) Semantique structurale, p ٩3

3) Fragments des memo res d'un poeme. p 1662

كلمة «المركيزة» فلن نجد على الإطلاق شيئاً يقتضيه مع الفعل «خرج» حين «المركيزة» و «خروج لا يوحد أى ملمح مشترك واجتماعهما يبقى محدد «تجاوز»، و «لتجاوز» أيضاً يبدو أكثر وضوحاً فيما يتعلق بالمفهوم الرمزي كم من حدث مختلف يمكن للمركيزة أن تقوم به في هذه الساعة^١ وبورثت فانه في تسلسل قصص الحكاية ، يبدو الخروج في الخامسة معللاً لو كان لدى المركيزة موعد هي السادسة ، لكن «لتجاوز» يظل و رداً ، لماذا كان هذا الموعد هي السادسة^٢ ليس هناك في المفهوم الرمزي (للحكاية هنا) ما يتفق بطريقة أو بأخرى مع طبيعة الحدث ، لا يوحد أدنى قدر من لثباته ومن ثم لا يوحد أدنى قدر من الحتمية، ومن هنا يأتي لشعور بعدم القيمة و لصيق لدى المتلقي أمام حملة غير مبررة مع ذاتها ، وربما كان السبب كما يقول روب حرييه «إنه يجد نفسه أمام استحالة لفص» إلا إنه ردد في شكل سحر كما فعل نصر «كريستين دي روسيفور» في نهاية العمل عندما قال «خرجت المركيزة في الساعة الخامسة، خرجت المركيزة في الساعة الخامسة، خرجت المركيزة في الساعة الخامسة» الخامسة خرجت المركيزة في الساعة الخامسة ، خرجت المركيزة ، المركيزة خرجت ، خرجت ، المركيزة ، في الساعة الخامسة^٣

إن حكاية لتاريخية تحد تغلبها من خلال تأكيد الواقع لا تقترحه وهو تحليل خارجي يحنط به لخصيص لتحقيقي ، ويستعني عنه الأدب من خلال سببه لتأثيريه ، فالسيرة الذاتية للحطاب ترصد مصدر ، التقابل (حقيقي/رائف) إن حكاية التاريخية هي الواقع تبنى حقيقتها على أساس تأكيد الوقائع لفردية التي استبدلتها لرواية «لوقعبه» بفكره «لاحتماله» أو بفكره لتأكيد لا لوقائع ذاتها ولكن لقبول لدى يصممها ، لكن الاحتمالية بسبب هي الحتمية ، ومن وجهة النظر هذه لا تحصى لرواية شيئاً إن أرادت

(١) Le Repos du guerrier, p 235

أن تكون حتما ، لأن الاحتمالية الروائية هي شبيهة زائفة

والدليل يكمن داخل هذه الحقائق العامة التي يضخها الحصاب داخل الحكاية . هي لرواية الكلاسيكية ، تعمل كل تصرفات الشخصيات من خلال اللجوء إلى القدس المضمرة ، على حين تبدو المقدمات حقيقية بشكل واضح ، دون أن تحشى التناقض مع ذلك ، لكنها ينبغي أن يذهب بعيداً وأن تبحث عن برعة اللاتعليلية فيما وراء اللفة ، هي الحقيقة ذاتها التي تجعل هدفها أن تقص أو أن تصف ، ولقد لاحظ فاليري « أن الحدة التي يراها ، وحدثت رايها ، سحبت من تفصيل كـ » ينبغي أن تكون « لكي تملأ مربعا ما في رقعة شطرنج الإدراك ، لكنها » يمكن أن تكون « في هذا المربع أو ذاك » ويصعب فاليري « إن الحقيقة الملاحظة ليست لها على الإطلاق حتمية و صفة بلعيا » وهي عذرة تلتقي مع التحليل الشهير لهوم Hum الذي صالحت فيه من حديد كلمة « الصدوقية أو العشوائية » « وهي كلمة واحدة ، فإن كل تأثير هو غير محتط بسببه [هي الربط بين دل والمدلول] ، ولاحتراع لأول أو لتصوير الذي ربط بينهما ربط مبدئيا مسبقا ، لابد أن يكون بالضرورة عشوائيا ، وحتى عدم يكون الربط الإيحائي قد نم مع لسبب فإنه ينبغي أيضا أن يكون ربطا عشوائيا ، لأنه يوجد كثير من التأثيرات الأخرى كان يمكن أن تلحم معها لتحام كاملا وصعب »¹

في هذا لاقتبس لصغير ، بعد الإشارة إلى العشوائية والبركير عليها أكثر من مرة وبعد معار « الاستبدال » وبعد تفسير ذلك فالسبب والنتيجة منمبران ولأنهما منمبران فإن علاقتهما لا يمكن إلا أن تكون علاقة « لنحو » ، والخلاصة أن العلاقة بين لسبب و لنتيجة (الكلمة وتأثيرها) ، علاقته بين أساس وهي بتركز فقط على تكرار احصاءهما الرمزي

(1) Enquete sur l'entendement humain. p 56

مكس لا نهف نحتمعن ولا تتشبهان هأى شىء يمكن أن يسخ نى شىء (any Thing may produce any thing) لكن لغة التصويريه تغلت من هذه المنسكه لأنه دلسنه به ينتج عن المتشبهه متشبهه ، وفواسدها من ثم معلة وهى تكون محصنة فقط إدا كب رائفه

إن هـ لنطلس للغة لحكنية ممكن أن يطبق دور بغير عى لحصا الوصفى ، إن لسو سطانثير يرهصون حمة مثر « سقر ط هو إسان » لأنه ينعى إسان ، إما أن يكون كل الدس سقر ط ، أو أن لا يكون سقر ط سقر ط وهو مبطق فثم على فكرة لتطابق بين « الروح » شكل لمسند والمسند إليه ، فإذا كانت هو نعى فقط « بملك مجال كد » فإن لتدفص يذهب لكن عشوائية نفى فأن تؤكد أن « شمع ، لعسل أصفر » فإن ذلك يعنى أن هذا اللون « محاور محالات أخرى للشمع ، وهو تجاور غير معر ، لأن أى تشابه لا يربط بينهما وعلاقة النجاور » تلك بدهر عى إمكانية أن يعبر الشمع من لونه دور أن يتغير كونه شمعا ، أو أن يصير شمع دور أن يكون أصفر ، فكل ذلك غير معل فالعشوبه إن هى القاعدة الوحيدة التى حصع لها « الطبيعة » بها وليدة المصادفة ، وحنميتها لرئفه لانتكر لا على العاده دانه ، ومن أحل هذا من الحصب العدى ، نى يتحدد هى وطبعته العاديه ، ببعده إتناح لسمت ، قائم هو هى د نه عى اللاتعلبية

وهى موجهة هذه اللاتعلبية ، كن للثقافة العربية موقف مردوح ، موقف الفن أو على الأقل بعض لاساهات القبة مرسطة بالحدائة وينمثر عى إبداع « الموضوع لطلق » الذى تحكمه فقط قواين حنمة الشكليه ، هذا كن صموح الرسم الحديث وهى مواراة هذا كن الأدب الذى مرل اللغة عن وضيعنها التعبيرية ، وأعد إجاد علل لها سواء من حلال إلاء لمدلولات (كما فعر لحرعيون (Lettrisme) أو من خلال سب ع التوليدات اصطلافا من الدول وقد استحب الشكليون هى الفن لهذا لاساه مكررة من حلال إبداع

أشكال معللة أو مبررة لمصامين هي في ذاتها غير مبررة

والسمط لثاني من الموقف ظهر منذ فجر الفلسفة الغربية ، لقد ظل العلم وفد لفكرة التلاؤمية mimetique لكنه كان يبحث عن التوحد فيما وراء التنوع لطاهري، إنه الكيف من خلال جوهره ذاته يصب على الكائن لعنه لمتعددة الوحوه، فأن تصف الأشدء بأنها حمراء، أو ررقاء، ساخنة أو باردة ، سريعة و بطيئة إلخ فأنت تكرسها لصفاء عصرية، وليس هدك على الإطلاق د حل الكف ما ينعق بالتشابه، والكيفية من خلال جوهرها هي «الغير»

ين لمدية القديمة تحدت منذ البدء موقفا ضد « الكيفية » فهي ترى أن « العمومة والحشونة ، لحراره ولبرودة ، اللون ليست إلا راء ولايوحد شيء حقيقى سوى لدره والفرع » كما يفون ديمقراطيس ، سبب إدس بظهرهما الدجره المارية ، الكيفية الى مردها الداتبة ، واللاكيفية ، الدره و فراع ، لدان بمثلان جوهر الوحيد الذى يشير إلى لواقع و يعرف سنكلية التى صلب من الدرات ، تحتفى مع لانحاء الديكرسى بدى يقوم على فصر من علاهات الكمة لحالسه ، وهذا لاتجاه إلى « بلا كفيه » بحده واصلت هي الكتابات لعلميه الوليدة في القرن السابع عشر كتب حالىي « من بقول بر لأشياء لحقيقية كبيرة أو صغيرة ، ففي هذه بقصة لايوحد صوب ولا خطا ، كما أنه لايوحد صوب ولا خطاً في الحكم على الأشياء ديه فرييه او عبدة ، وأن نكر الأشياء يمكن أن سعى صغيرا ، وأصعرف يمكن أن يدعى كبيراً » وارء جاليلي يبدو أنها استلهمت من هبل أصحاب لفلسفه بوصعه ، فلقد تحلوا عن « نسب » من آخر « لقانون »

وبحق بعلم إلى أى مدى تعرض في أصول المعرفة لاستمولوحيه ، قادت العلم بصورات كهده ، فقد كتب ميرسون «التفسير هو بين التطاق» ومبصق الصابق هو الذى حكم دن خطوات العلم ، فالمتشابه ينتج المشابه

مع فارق يكمن في أن التشابه في العلم لم يعد كيعيا وإنما أصبح كميا فتعبير مثل معادلة اينشتاين $E = MC^2$ الطاقة الكتلة C^2) ليس ممكنا إلا إذا كانت المصطلحات تتلاقى ، فالطاقة والكتلة يفرعان من مكوناتهما الكيفية التي تشكل معنهما اللغوي ، والتطبيق بين الكتلة والطاقة يتصمم التحلي عن التعرض (الديناميكي / الاستاتيكي) الذي يشكل الفارق ، والحروح على القياس تقلص هنا لا من خلال تغيير المعنى ، ولكن من خلال تفريغ دلالي كامل ، ومبدأ المحافظة على المادة أو الطاقة الذي لجأ إليه ميرسون في رفضه للوضعية يتفق مع مبدأ كوني يختزل الحقيقة إلى وحدات معرعة ، وفي الوقت الذي يستبعد فيه « الكيف » الرمزية من خلال مفهومه ، لم يعد العلم يضع في الاعتدال الصيرورة

نظهر مع العلم إذن درجة « لنقيص » المطبق ، عبورا من درجة النقيض النسبي الخاص في اللغة التجريبية ، فبطاقتنا من المعادلة

$$u = p + p^e$$

حيث نجد عالم الخطاب يقلل بقيضين يُحيد كل منهما الآخر بالتبادل لكنهم يظلان ينتميان إلى الكيف المتميز ، نعد إلى عالم تلغى فيه النبة التناقضية تبعا للمعادلة

$$u \neq p + p^e$$

ومجرات التحديد إذن غير ضرورية ما دام الواقع محيدا في ذاته ومفرع من الناحية الكيفية ، ومنعادلا من الناحية التأثيرية

* * * *

توجد إحابة أخرى ممكنة أمام تحدي « العيرية » $L'alterité$ وهي الشعر ، فهو كالعلم يدخل في دائرة التواؤم ، لكنه على خلاف العلم ، يبحث عن المشابهة لا فيما وراء الواقع ولكن داخل الواقع ، وعلى الأقل داخل هذا

الخيوط من المعطيات اللاتفكيرية والتفكيرية التي يقدمها لنا الإدراك والتي نسميها « الحقيقة » ، والعودة إلى الظاهرة ، كما قلنا هو الخطوات ، المشكلة لوصف « لشعري » ، هذا هو المعنى التأثيري الذي يحمل الظهور الوهلي للأشياء يوحد مبدأ تعبيلها

وداخل العلامات المتجمعة في إطار التجاور البصري، هناك ثلاثة أنماط من التشابه، تشابه الدال، تشابه المدلول، وتشابه العلامة وسوف نحللها بالتتابع

١ تشابه الدال

يمكن أن يؤثر التكرار على مجمل الملامح الصوتية الملائمة أو غير الملائمة ، ويمكن الحديث عن التجانس الصوتي في الحالة الأولى ، حيث لعبة التشابه بين الفونيمات النثرية ، وفي ثنائية حيث التشابه بين لمقاطع ، من خلال العدد أو توزيع النبر ، ويمكن أيضاً أن نسجل لحساب الدوال هذا التعادل التركيبي لصرفي أو الموقعي الذي أسند إليه جاكوبسون دوراً مهماً في لحساب العادي بعد وجود قدر من الإسهاب في التشابه الصوتي أمر لا مفر منه لكن هناك قاعدة غير مكتوبة تحظر أن يكون التشابه أقوى مما ينبغي ، لدرجة أنه عندما يتعلق الأمر بمدلول واحد تحظر القاعدة وجود مترادف (شديد التشابه معه) وفي الشعر على العكس من ذلك ، يصير التشابه الصوتي هو القاعدة ، إنها الملمح التعريفي الوحيد للنظم ، وفي الشعر العادي يبقى هذا التطابق الصوتي الكامل ، القطب الذي ينجذب الشعر نحوه بعمق ، كيف نفسر هذا الاتجاه الذي انحرفت عنه القصيدة المعاصرة لكنه ظل لأرمان طويلة معدل القصيدة في كل اللغات ؟

لقد حللنا من قبل ، دوره في بغي البغي أو « نقض النقيض » ، لكننا كما قلنا من قبل إن الشعر يلعب دوره الرئيسي على المحور التركيبي

باعتباره صورة تحسيدية للمحتوى

ووضيفته الأساسية في الواقع هي هناك ، داخل علاقته التخطيطية مع
الشكل تنعنا للمعدلة

$$(S a_1 - S a_2) \rightarrow (S e_1 = S e_2)$$

وهو ما سماه دي سوسير « التعليل النسبي » ومع الشعر يمتد هذا
النمط من التعليل على مجمل النص ، فالدال يعمل كأنه « المناظر »
لمدلول ، و « النظم » في بورتة الصوتية يرسلنا إلى المعادل الدلالي ، وهي
لغة الشعر كل شيء له معنى ، فالتطابق الصوتي « يعنى » لكن ليس بنفس
الطريقة ، إنه هو نفسه يرسلنا إلى المعنى الذى يشير إلى الخضوع لمبدأ
التطابق ، ومن أجل هذا فإنّه عند فقدان التطابق الدلالي ، يرى شعرا
مستجيبا تماما لقوانينه ولكنه يظل شعريا فاقد الفعالية لكن عندما يوجد
لتطابق على المستويين ، ينتج هذا الشعور بالنجاح الشعري الكامل الذى ما
تزال قصيدة اليوم غير الموروثة - تحن إليه

كان إدجار بو يقول « إن جنور الشعر تكمن فى المتعة التى يجدها
إنسان فى المساواة »^(١) وينبغي أن نصدق الشاعر عندما يتكلم عن الشعر
، لكن يبقى أن نتساءل إذا كانت المساواة التى يتحدث عنها هي مصدر
تلقائي للمتعة ، أم أن تأثيرها الجمالى تابع لهذه المساواة العميقة للمستوى
لدلالي والمتمثلة فى الدال نفسه ، وجهة النظر الأخيرة تلك هى التى نقبهاها
هنا ، ويمكن حتى أن نذهب أبعد من ذلك ، وبطمح أن تشكل القافية ذاتها
تعادلا دلالي خاصا ، وهكذا فإنه فى كلمات القافية فى سوناتا الأوز
لدارمي « سكرى ، نشوى ، نجوى »^(*) ، يوجد تناظر تأثيرى ، يجد
التحليل فيه ، كما سنرى ، مفتاح النصية الشعرية ، كأن « النشوة الوحيدة

(١) Ouvrage cite, p. 95

(*) غير مثال انقذبة إلى ما يحقق هدف القضية إثارة للدراسة هنا المترجم

تُكمن في المناجاة السكرى « وهي حقيقة شعرية كانت مثارة من قبل في مثل قصيدة « السفينة السكرى » .

* * * *

٢ - تشابه المدلول

في مقابر لتجسس في الدالّ ، يوجد الترادف هي المدلول ونحن هنا في نقطة التقاطع في التحليل ، فالنص الشعري هو لغة ترادفية تأثيرية ، فجملة يكرر فيها المحمول معنى الموضوع هي جملة محددة وتشكل لونا من التعبير الذي تنور لغته حول دانه ، وهي من الماحية اللعوية حشو ، فجملة مثل

لعراب غير منروجين

جملة محظورة ، لأنها لا تقدم أى معلومة ومن نفس القليل ، الحقائق التي هي أكثر بدهية من أن تقل مثل « إنه يتذكر اسمه » أو « إن له خمس أصابع في اليد اليمنى » ، أو تلك لجمال التي يكون جزء منها كافيا للمعنى مثل « صدا ع الرأس »^(١) والتي اصطلح على تسميتها تقلد باسم « الحشو »^(٢)

أف الشعر فهو عى العكس ويمكن في نهاية ، المصاف أن نعرفه بأنه لغة « حشوية » وهو ما سنحاول لتحليل الآن أن يظهره مطلقاً من السيّد إلى المركب ، من الجملة إلى النص الكامل ، لكن يسعى أن يأخذ تحوطنا المسبقة

ويسعى أولاً أن نعيد ما قلناه من أنه في عياب نظام للمراوحة ، فإن

(1) J Searle, Ouvrage Cité, p 193

(*) لثان الفرنسي هو Sortir dehors خرج خارج وقد تغير إلى ما يلائم الحشو لدى شره المؤلف

التحليل لا يمكن أن يفلت من بعض العشوائية ، ولأن نظرية التفاضل التي تبناها أوسجود ليست كافية لإثبات التعادل ، فينبغي أن يكون من نواب التحليل إعادة النظر فيها وهو ما لا يخلو من لمخاطر وخاصة عندما يطمح ، كما هو الشأن هنا ، إلى معالجة النص على أنه نمط موضوعي مستقر ، دون أي مرجعية سياقية ، إن علم الشعر يسعى أن يواحه النص الذي تطرحه عليه القراءة ، فإن نصا ما يمكن التمتع به شعري دون أن يعرف القارئ شيئاً على الإطلاق لا عن المؤلف ولا حتى عن موضوعه الأخرى ، التي تشكل عناصر لنفس الإنتاج لا أن تكون الشعرية إذن ماثلة في النص المدرس الواحد ، حتى لو اخترل هذا النص إلى قطعة منه تكون محبة إلى القارئ نفسه ، ونتيجة لذلك فإن كل ما يعرضه التحليل لقراءة قصيدة ، هو معرفة المستوى اللغوي الذي كتبت به القصيدة ، على أن تكون هالك قناعة فقط بأن معنى الكلمة هي للغة ليس هو تعريفها وإنما هو مجمل الخصائص أو المجالات التي يربطها القارئ المثقف بالشئ الذي تشير إليه الكلمة ، وداحل هذا السيج يمكن أن تسحر قراءة النص ، وفكرة السياح تعد اليوم ممح تعريفا للأدبية ويجب أن نضع في الاعتبار ما تتضمنه فالنص لا يرسل إلا إلى دته ويتحقق بصفته تلك مستقلا عن كل سياق يسعى كذلك أن يؤكد أن معنى النص غير قابل للتضاد ، وأن تحيينا لا نطمح إطلاق إلى الاستيعاب الكامل ، والهدف المنشود ليس هو إنتاج معدل لغوي شارح لكلية المعنى ، إنه فقط تحقيق فرص حول نص تنعنا له يحد النص وحدته دحل تكرار الوحدات الدلالية على نمط معين وهذه الوحدات ينبغي بالتأكيد تسميتها ، وهذا تكمن صعوبة جديدة أمام التحليل ، لأن الكلمات اللغوية التي تشرح اللغة مستعاره من لغة كموضوع وليس من الضروري أن تكون لديها المصطلحات المطلوبة لهدفها

لكن التحليل لا يستطيع أن يقول ، كما كان يود أن يفعل ، إن « أرق »

تعني « الرقعة » و« أنثى » تعني « الأنوثة » ، وينبغي أن نجد بطريقة ما ، كلمات تسمى المشاعر المتراسلة ، وأن نتذكر أن الأهمية هنا لا تكمن في معادلة هذه الكلمات ، ولكن في حقيقة درجة تردها التي من خلالها تتشكل لصدور التأثيرية ، هذا التدظر أو التعادل التأثيري للكلمات المجتمعة يمكن أن نعطيه الاسم الذي أعطاه له بودلير « التراسل » لكن لسويات المشهورة التي حملت هذا الاسم ، تستغل نمطاً واحداً من التراسل هو ما عرف في علم النفس باسم « التداعي التلقائي » بين الأحاسيس المختلفة ، ومير التشابه الذي هو في وقت و حد طبيعي ومباشر « للكيفيات المحسوسة »

هالك عطور طازجة مثل أجساد الأطفال

ناعمة كالعبات لعالية ، حضراء كالمروح

وتحت هذا لشكل يوحد قليل من النماذج الشعرية للتداعي التلقائي الخالص ، ربما فيما عد المحور الرأسى للعلاقة بين الصوت والمعنى ، لكن على مستوى المدلول لذي ينحرك فيه التحليل الآن فإن علاقة كتلك تعد استثناء

إن المصنفة بين « الأصوات - الألوان » التي يؤكد لها رامبو في قصيدته « حروف » ربما كانت متأثرة بتحميعات شخصية ، وينبغي أن نتذكر هنا ما قناه في خلاصة تحليل المعنى لشعري وأنه منى على قيم هي عربية طبيعية - مباشرة أو غير مباشرة - ثقافية وشخصية ، وأن النحيمات الطبيعية المباشرة وحدها هي التي تشكل الداعي التلقائي بالمعنى الحاصر لكلمة ، ومن هنا نجد مدخل المعنى ، مثالاً المعروف « صوت رهاء » لذي لم يعد تداعياً تلقائياً ، يوجد بالطبع للوهلة الأولى تعادل بين الكيفيات الحسية لحالصة ، الصوت من ناحية واللون من ناحية ثانية ، لكن الصوت الذي هو صوت الأصوات ومع هذا لمصطلح يثير في أعماق المعنى

شبكة كاملة من الإحياءات الثقافية ، فالصلوات ليست فقط صوت الأجراس ، إنها كذلك ابتهاجات مريمية ، ومع مريم العذراء ، تثار مجموعة من القيم التثويرية مرتبطة بسياق الثقافة المسيحية التي تحرك المجالين المهيمنين (١) ، لربانية، (٢) العذرية وإطلاق تسمية على مجمل هذه المشاعر من خلال مصطلح واحد ، يكون مشكلة والأقل إشكالا ، أن تتردد هذه القيم من خلال تردد المحمول « زرقاء » وهناك شىء مؤكد ، فالربوبية مرتبطة فى ثقافتنا - كما هى ثقافات أخرى كثيرة - بكلمة « السماء » التي ترتبط بدورها بكلمة « زرقاء » ومن خلال لعبة الارتباط هذه ، تبدو الزرقة وكأنها لون للربوبية، وهى لون الملائكة كذلك التي تشكل كلمتها (فى الفرنسية) مقطعا من كلمة الصلوات (ange - angelus) ، ولقد قال هيجو

كان الظل عرسا مهيبا محلجلا
والملائكة هناك يطيرون دون شك فى شفافية
لأننا نرى ، يعبر ، فى لمحة خاطفة من الليل
شىء أزرق ، يبدو أنه جناح
لكن هناك قيمة غريزية طبيعية ترتبط ارتباطاً مباشراً باللون ، فالزرقة
هى الراحة والهدوء ، وهى مطابقة تقوى الصلة الطبيعية غير المباشرة بين
هذا اللون وسكون البحر أو السماء ، ونجد هذا عند فرلين
والسماء فوق السقوف
شديدة الزرقة ، شديدة الهدوء

والصلوات بنورها تؤكد هذه القيمة فهى لحظة الهدوء الداخلى ، من
حيث أنها ليست لحظة طلب وإنما لحظة استقبال ورض ، إنها من هذه
الراوية ذات مغزى فى أن نفس مناخ السكون والاستقبال يرتبط بلوحة
مالرمية الصلوات

ومن بين الخاصتين المرتبطتين بالصلوات المريمية ، الربوبية والعذرية ، تبدو الأولى أكثر رجحانا ، لأن مستوى القارئ هو الذي يرحح ، ويسعى أن نضع في الحسبان أن القارئ المتوسط يمكن أن يعرف أن الأمر متعلق بالصلاة غير عارف أنها موجهة إلى مريم ، ومع ذلك فإن المصمق الثاني يجد علاقته المتبادلة مع صفاء الرقعة لأن السماء تكون صافية عندما تكون زرقاء ويضاف أخيراً إلى المدلول المكونات الشخصية ، فالتحيلات التي دارت حول ملامحه لاحظت أنه « كان يوحد لديه حلم يقظة بالرقعة ، يواكبه قيم ترتد إلى الطوعية الهوائية ، وهن الكارة »^(١) ، لكن فيما كهذه إذا كن يمكن أن تسجل في المساقات التأثيرية المستحصلة ، فستظل غير متجسدة بالنسبة للقارئ إلا على مستوى الإنتاج كله ، ويبقى ممكناً أن القارئ أن يلتقط بحدسه التراسلات خارج دائرة السياق ، وهذا هو الذي جعل من حملة واحدة نص شعري ناما

وإذا كن هذا التحليل لتأثيري لور الأرق صحيحا ، فإنه سيصبح في الإمكان أن نسحب التحليل على هذا البيت لألوار ، لدى سنو مثيراً

الأرض ررقاء مثل مرتفلة

وهو يؤكد « حقيقته » في بيت نال

إن الكلمات لا تقودنا نند إلى الأحصاء

بأي مقياس نستطيع أن نربط إلى هذا البيت أنه ليس حصاً ولا كذا ؟

إن البيت يقدم صفتين « غير ملائمتين » لأرض ررقاء ، البرتقال أرق ، ولتجاوز لأن عن الأرض ، لكن البرتقال ؟ إنها الفكهة التي أعطت سمها لور (هو لبرتقال) وهذا المصمق تأكد من خلال الدور المقارن لدى

1) J P Richard L'Univers imaginaire de Mallarmé p. 45

استند إلى العاكهة ، وهي هنا تبدو نموذجاً مثالياً للون ليس هو لونها ، فكيف
يخفف هذه الدرجة لعلالية من الخروج ؟ هل يمكن أن نرى فيه مجرد معنى
سيط للعب بالكلمات ، أو وصفاً أميناً لسيرالية تتسبى بتغيير ألوان الواقع
أو رؤية حلمية يجتمل فيها جوهر اللون بمكملات تأخذ قيماً رمزية ؟ وهذا
تفسير آخر محتمل فاللامع المدركة المهيمنة للبرتقال هي

الكهة والشكل واللون ، والشكل المستدير أعيد استنثامه من خلال
إشارة بدهية للناقوس ، عفى لغة التعليم عبارة « الأرض مستديرة
كالبرتقالة » وعلى حين أن اللون تقوى من خلال المسند « ررقاء » يبقى
العثور على « تراسل » بين الملمحين ، والاستدارة شكل يرتبط بمشاعر
لاستراحة والراحة ، وهي قيمة نجدها في أسد رلك Rilke

هذا الصوت المستدير للعصفور

بستريح داخل اللحظة التي يدها

واسعاً كنه سماء فوق العاية الذيلة

وكل لأشياء تأتي صواعبة كي تنتظم داخل هذا لصوت

كل المشاهد هناك تأتي لكي تزيح نفسها

لقد علق ناشلار على هذه الأبيات في نص سماه « ضهرة لاستدارة »
وكتب « عندما نحلم مع الكلمات ، أي هدوء نجده مع كلمة « يدور »* كم يو
نهم تلف لهم والشفير ، وحركة الرهبر » وأضاف « إنه داخل المشهد
المستدير يبدو كل شيء مستريحاً ، والدات المستديرة تصدر عنها

(*) جرى التحيل في الأصل للاسم Rond ، الاستدارة ، وخصائصه الصوتية التي أشار إليها
بتحسين تتفق مع خصائصه في العربية « يدور » ، المرحم »

ستدارتها ويصدر عنها هدوء هذه الاستدارة»^(١) إن التراط يجد أحيراً عند «كانديسكي» مفهوماً أكثر تأكيداً، فعنده أن الأشكال والألوان مرتبطة بحل لون من الوحدة «الروحانية» وكانديسكي يربط الشكل المثلث باللون الأصفر، والمربع بالأحمر، والدائري بالأزرق فإذا كن على حق فمن الضروري من الناحية التأثيرية أن يكون البرتقال أزرق، والتعبير «برتقالة زرق» يحد نعليه داخل حتمية أخرى لا تلتزم بالصيغة، لكنه يمكن أن تحدث أخطاء، فالحتمية من خلال هذا المظهر ليست حقيقية من الناحية التحريية، ولكنها تعد كذلك باسم قانون تأثيري، تلتزم به في مجمله، يقول مارلو بونني «إن سير Cezanne كان يقول إن اللوحة تحتوي هي ذاتها حتى على رائحة المشهد الطبيعي، إنه يريد أن يقول تمارح اللون مع الشيء، معنى في أنه كل الإحباط التي يقدمها على تساؤلات لحوس، لأخرى، فهذا الشيء لا يملأ هذا اللون إلا إذا كن يملك أيضاً هذا الشكل، وهذه المحلات الدوقية، وهذه النعمة وتلك لرائحة، وهذا التشبع المطبق الذي يطرح أمامه وحودي لهردي مثلاً الهشاشة، الشفافية، الصرامة وربير الصوت الكريستالي للكأس هو التعبير الوحيد عن شريحة من صرئق لوحود»^(٢)

وإذا كن هذا صحيحاً، فيسعى أن يقال إن البرتقالة فقدت وجوده لشعري على حين أن الكأس احتفظت به، وفي الحالة الأولى، فإن من شأن لشعر أن يصحح الصبغة وأن يصفها على النحو الذي كن يسعى أن يكون عليه لكي تنفق مع جواهرها الحالص، فالبرتقالة ررقء لأن الرقرة، من ناحية لتأثيرية، يؤكدتها شكلها وبكها، ومن هه فإن لشعر اقنحم حقيقته لقد فل إن لأرض باعمة هدية ولها بكها مثل الفكها التي نعملها

(١) Poétique de l'espace, p. 213

(2) Phénoménologie de la perception p 368

، من خلال هذا ،لقانون السحري الشعري الذي يرى أن الشبيه ينتج الشبيه ، إن الحقيقة لاتحفل التجاور الذي يشهد عليه تنوعه ، والشعر لايعرف إلا الحتمى ، ومن أجل هذا كان الصورة اللفظية لخلود

أن مثالي الثاني ، هو « شعرات من ذهب » الذي ينتمى بدوره إلى « تراسل » « طبيعي ثقافي » ولسجل أولا أن هذا التعبير لايطبق شعريا إلا على المرأة التي يعد « الشعر » مجارا رمزي لها ، فالمرأة هي التي لها لون الذهب لأنه في الخيال العربي ، كل امرأة شقراء ، مثل أوزولد الشقراء وعدارى بوتسلى أو المرأة الشهيرة عند موسىه

سوف نغنى فى الحلقة

إذا أردتم

إنى أحبها وهى شقراء

مثل القمح

وهى أيضاً المرأة التى يتذكرها نرقال

فناة فى الشرفة لعالية

شقراء ذات عيين سودوين

هى ملابس ذات نمط تاريخى

كأننى ، ربما فى وجود خر

كنت قد رأيتها وأنا أنذكر ذلك

ويصيف الذهب إلى اللون المريق والجمال والديمومة ، وهى ملامح ليست للمرأة إلا فى خيال الرجل ، لكنه حلم لايسطيع أن ينفصل عن لتوهم الذى يكشف النقاب عنه ، إن الصورة الافلاطونية للمرأة هى أكثر

حقبة من المرأة نفسها ، وربما تكون هذه لحظة يتم الحديث فيها عن
ما فوق الواقع « لسريالي » ولكن نون حكم مسبق على قيمته الكونية ،
بل فقط كفرصة للمتعة الإنسانية ومن خلال تحديد أن هذه السيريالية
« الآخر » لمقابل « الواقعية » لكن فقط هذا الواقع نفسه صعد حتى
جوهره لتأثيرى الخالص

وهناك كثير من الحالات لا يحتاج الكلام فيها إطلاق إلى إعادة
صياغة لواقع ولكن فقط إلى رصده كما هو ، وكان كوكتو ، يقول عن أدب
بف " Edith Piaf "

صوبها من قطفة سوداء

أن المرء لا يمكن أن يدهش للترسل الدقيق بين المحمول والموصوع
ولدينا هذا احتار صغير ليست له إلا قيمة إشارية فلقد طرح تساؤل حول
عشر معانيات شهيرات ، من ينطبق عليها هذا الوصف من بينهم ، وكانت
إجابة لأغلبية تنطبق عليها ، وجاءت كالاس Cailas في المرحلة التالية ، وهذا
يضاً لا يمكن أن يصف الإحالة بالصحة والخطأ

إن التحليل يمكن الآن أن يشارف مستوى أكثر تعقيداً عندما نتعرض
للسير الأحيير من المقطع الأخير لقصيدة « السفينة السكرى »

كأننى نزلت فى أنهار راكدة

أجسست أننى لم أعد يرشدنى الملاح

والجلود الحمر الصرحة تتخذنا أهدافا

وهم عراة مسمرون فى أوقاد العضب

إن المصطلح الذى نختاره لكى يشير إلى « التناظر التأثيرى » الذى
يجليه هذان البيتان ، هو مصطلح « العف » ، إنه مثير من خلال مرجعية
الحكاية المروية موت الطاقم على يد الهنود ، وإنه فبين المرجع والمدلولات

يتشكل « نراسل » هو في ذاته متجانس على ثلاثة محاور حية مختلفة

(١) بصرى يتحسد ضمنا خلال الكلمة الأخيرة « الغضب » وأيضاً خلال مصطلح « الطود الحمر » وهذا المصطلح هو تركيب تعديري يعنى « هود أمريكا » من خلال مجاز انطلاقاً من اللون « المفترض - لجلودهم وقد أعد استغلال « الأحمر » مرة أخرى في المسند (صياح) انطلاقاً من (الصياح العاضب) وأخيراً فإن نفس اللون يوجد مرشحياً منصفاً في سياق الأحداث ، حيث يتصور الضحايا المضمحين بالدماء من خلال السهام والمسامير يمكن إذن أن يجد تردداً ثلاثياً للامح « أحمر » الذى هو كما يتذكر « تجسيد للعنف »

(٢) سمعى لجلود الحمر، تسير في الواقع إلى شعب الصمت، لكنه قبل هد « الصارحة » وهو ما يؤكد تحيينا لمطى عن الهود وهم يرقصون رقصة السلخ (التي يدورون فيها حول الضحية التي سيسلخون رأسها) وهى صورة مطية انتقلت إلى ر ميو من خلال كتابات فيليمور Fenimore، كوبر Cooper وماين ريد Mayne Reid ، وانتقلت إلى جيلنا من خلال أقلام الرعاة westerns والضجة هى شكل العنف وهذا الصوت لذى يمرق وينز يتزايد من خلال صفير السهام وضربات الفئوس على المسامير ، ومعنا هنا إذن مرة ثانية تردداً ثلاثياً لفظة العنف

(٣) لمسى إن الممحين « صلب » و « مديب » اللذين يرتبطان مجاري بالعنف، نردد أيضاً ثلاث مرات، فى السهام والمسامير والأوتد، وعلى الإجمال، ههناك ثلاثة ترددات لثلاثة نوال مختلفة تعبر تأثيرياً عن العنف

أن التوير التقليدى يقول لنا إن هذه لقصيدة كتبت فى عصر حرب السبعين التى كن رامينو أحد شهود عنفها الثائرين ، وهذا العنف أعطى إذن التعليل للانطلاق إلى لمدى هى ملاحاة حمية ، والشاعر المجهد من

العنف ، ومن العالم البالي يقطع الحبال ، ويحرر المقاييس والقيم التي يرمز
إليها الملاحون ، أنه يرحل إلى عالم جديد ، لكننا بعيداً عن أي رجوع إلى
لحياة المعاصرة للقصيدة ، نرى القصيدة تحكي معمرة لأن المجاهدة من
الحياة اليومية ، ومنتخبة للإبحار في « المدى العريب » لعالم مختلف حذب
، لتبدلية ليست كويبة ، وإنما هي فقط تجربة أخرى ، يلامسها الوعي في
نشوته وسكره ، وهي تجربة تتميز في ذاتها بدرجة عالية من الكثافة ، كما
يسمىها الشاعر « النبوة » إنها لرؤية « المثارة » للأشياء ، البقطة
التناقضية للحواس ، وهنا يكمن الملمح « لحشوي » لهذا البصر ، الذي
يمكن أن يعتبر « تقصيد الشعر » Le poème de la poésie

* * * *

إن لتحليل الآن متاهة مواجهة قصيدة كاملة ، لكي يظهر فيها الوحدة
السطرية ، والحديث عن الترددية كملح ملانم للنصية الشعرية لبس فكرة
جديدة ، لقد ظهرت الترددية من قبل ، كما قلنا هي نظرية حاكوبسون في
« لتعادل » واسمطع ألمع تلاميذه أن يبين أن قصيدة مثل قصيدة لويس
لاي Louis Labe هي تردد لا يمل لاقتراح « أب أحبت » ويبقى بأور
هذا لا يفرح ذاته من لوحدات المكررة ذات طابع تصويري أو تأثيري
وحن نعم أنه عند هذا الحل الثاني نوهت نصرية ، و قصيدة بأكملها هي
تمودح للتأثير ، تكرار مقالتي لنفس التأثير كما سنباول الآن
أن يظهر ذلك

والنص الذي اخترناه هذا هو الرباعية الأخيرة من رباعيات « لسانم »
لبودلير

أن العلاقة التماثلية تستثمر على ثلاثة مستويات

١ - مستوى صوتي خمس مقاطع من رباعيات البحر السكندري المطرد المكون من اثني عشر مقطعا وأربع نبرات، اثنتان ثابتتان واثنتان متحركتان والخصائص الصوتية تتقوى من خلال شيوع الحركات الأنفية مثل حركة (an) á التي تتكرر ثمانيا وعشرين مرة، وتكرار كلمة «عندما» في مفتتح المقاطع الثلاثة الأولى يبرز هنا ذلك الجانب من تكرار اللوازم الذي تجنح القصيدة إليه في غموض علي طول امتدادها

٢ - مستوى تركيبى تفريع المقاطع الثلاث الأولى من كل أشكال المكملات الرمائية التي يوحى بها الطرف « عندما » ، وهذا المستوى محورى عند حكويسون ، فهنا مكملات على المستوى الدلالي ، تقدم من خلال المعدل الصوتي

٣ - المستوى لدلالي هذه القصيدة تنتمى إلى سلسلة « السأم » وهذا المصطلح الذي يشير إلى جوهر تأثيرى انفعالى ، يمكن أن يتشكل باعتبارها « لا على التناظر التأثيرى وكلمة السأم Spleeu كانت تدل على تجربة يصعبها لقاموس بقوله « حزن عابر ، نون سبب ظاهر ، موسوم بإخفاق كل الأشياء » ، ويبقى إذن التقاط المظاهر « الحشوية » لهذا المصح على امتداد النص

سوف يصير من السهول هـ أن نتناول مستوى الحذور الدلالية التي يمكن أن تصنف إلى ثلاثة مسنويات

(أ) مباشر مثل متضايق ، حزين ، قلق ، متضور

(ب) من خلال الرموز الطبيعية يئس ، يبكى ، يصيح ، يبهمر

(ج) من خلال نوال استعارية ومجارية أسود ، عربة الموتى ، جبهة

إن الضيق ، هو المصطلح الوحيد الذي يكتب هنا بحروف بارزة مع مصادره الأمل أو الرجاء ، وكلمة ، الضيق Angoisse كانت تعنى في الأصل اللعوى صفة مكابية لشيء محسوس ، مثل الحلق ، لمر الضيق ، ثم انتقلت من خلال الاستعارة إلى الإحساس الذي يصاحب الاتصال بهذا الشيء المكابي ، وأخيراً استقرت على هذه الحالات ذاتها ، وعلى المستوى النفسى يتحدد الضيق بأنه نمط من الخوف يتميز على مستوى الطوهر بعدم تحدد موضوعه⁽¹⁾ وطبيعة التعديل التأثيرى المتأولة هنا ، تلتف حول المعنى الاشتقاقى « فالانعلاق » باعتباره جسدياً للورة (مفتوح ← مغلق) يبدو قادراً على أن يستقطب أكبر قدر من الملامح الحشوية لهذا الصر ، وهناك أسباب أخرى كثيرة لاعتباره هنا معنى حيويًا أصبياً ، والطب النفسى يطبق مصطلحات « الخوف من الخلاء » Claustrophobie, agoraphobie على ربود الأفعال لأولى لبعْدُ (مفتوح / مغلق) للخلاء ، وهو هنا يأخذ معنى وجودياً أكثر اتساعاً على ثلاثة مستويات بيولوجى ، نفسى وروحى ، باعتبارها توقيفا لنشاط لأشياء ، وللأمل

إن القصيدة تصف سلسلة من لتحولات من الانفتاح إلى الانغلاق، مؤثره على البعدين اللذين يشكلان الذات كونيًا وأنتروبولوجيًا (والتقارب بين هذين المصطلحين، الكون والأنتروبولوجيا يشكل لدى بعض لجماعات نقدية تحديثية المحتوى الخاص للشاعرية) وللبعد الثانى، التحول من الأمل إلى الضيق، يتكرس المقطع الثانى، لكنه يُصَدُّ موجود فى المقطع السابق عليه

إن الضيق ليس هو لتأثير البسيط الداتى لزهرة منخية ، إنه التقاط انعلاقية الكون الذى ليست السماء السوداء ذاتها إلا جسدا إدراكيا لظهوره ، والإنسان يقلق لقلق الكون

(1) C F , Boutonnier, , Angoisse.

انعلاقية لكون تتجسد هنا من خلال

١ - في العدين لرئيسيين ، الرأسى (السماء) والأفقى (الأرض) ، وقد
تجسد هي المقطع الثانى من خلال التقابل (السقف / الحوائط)
بالمقياس إلى طيران الوطواط

٢ - في الحالات الفيزيائية الثلاثة للكون ، الغازية (السماء) والصلبة
(الأرض) و سائلة (المطر)

ومصطلح السماء في القصيدة ، يفتح الطريق أمام المعين المدى
والروحي ، المدى لأن الملمحين لمهمنين (الشفافية ، والسيولة) لايقبلان
أية عوئق هي الحركة ولا في الرؤية ، والروحي من خلال رمزهم الثقافى
لمرصد بالملح لثالث ، العو ، والدى من خلاله تستقبل الرحاء والدعاء
وستقبل ما يتراوح معهم ، و لانعلاق تأكد حرفي من خلال القدر ، وهو
الأداء النمطية له

و للامح الدلالية الثلاثة لمشكلة من كلمة « لسماء » تحولت هي « ن و حد
إلى مفلانها

الوصوح ← بهار سود

لعلو ← محقق

السيولة ← ثقل ، صاعط

والأرض هي المصطلح الكوسى لمكمل وهي مع السماء ، تشكل مجمل
لكون لكنها ، هي مقاس لسماء تمثل هذا انفتاح « لمشروع » موضوع الأمل
هي هذه الحياة ، أنها هي نفسها تحولت إلى ريانة « وهو مكان معد للانغلاق
مع للمح النكمبى المصمن « تحت الأرض » الذى يدخل الأرض في حركة
بحو الأسفل الذى يتكرر ، في المقطع الثالث ، لسماء تتحول إلى مطر ، لمطر

الذي تشكل السيولة ملمحه التعريفى سيتحول إلى صلالة قضبان السحر
وهى ذته معادلة لحوائط البراة

السجن والزناة كلاهما مكان للإقامة ، الأول لوطوط ، صورة الأ ،
الذى أوقعت هركته مرتين ، أفقية بمعنى الأرض من خلال لحائط ورأسية
بمعنى السماء من خلال السقف ، وفى مقابر الوطوط السجن يوحى
العكسوت ، المحسوس فى حيوته ، و لاتصال بين هذين النوعين من خلال
احتلافهما التصورى (طئر/ حشرة) معلل من خلال ملمحين نأثريين،
موصوع لتقرر، موصوع وذات الانحباس، فى المقطع الرابع، لايوحى
موصوع الانعلاق فيما يقدمه، والحركة فقط من المرح إلى الحزن، فالأحراس
لم تعد تدق ، إنها تتأوه ولم تعد تتوارر إنها تقفر ، وصوت بدائها إذن قد
تحول ، إنها تدق الآن دقة الحزن على الأمر ، أنها تعلن انتصار السأم

ب المقطع الثلاثة الأولى باعتبارها مكملات رمائية ، تخفق وقعة توتر
Suspens تاتى لكى تقطع صيحة الأجراس ، ولكن باعتبارها إشارة إلى
الحدث الحتمى لى هو انتصار السأم ، وفى نفس الوقت بدحس موصوع
الموت الذى هو الانعلاق المطلق ، وهذا الموضوع يجسد من خلال كلمتين
هم عربة الموت «والحممة» ، وانحاد «الأ» مرحعا ، يعبر عنه من خلال
كلمتين ، «نفس» و «حممة» اللذين يمثلان التفيل (روحى/ مدي) الذى
كان قد تجسد من قبل من خلال (روح / أمخح) والمصطلحات الأربعة
يعاد ربطها جميعا بأداة مكابية ، وتلعب جميعا دوراً سلبياً فى مواجهة
موصوع مدي إيحائى «فوق» ، لروح تصب السماء بهاراً أسود و «هى
عمق» الأمحاح تحول العناكب أن تمد حيوطها و «دخل» لروح تعبر
عربات الموتى وأحيراً «فوق» لجمجمة، يعرس السأم رأيته لسوداء،
وخلال هذ يتجسد شريحة من الذات السأمانة كأنها سلبية أساسية فى
مواجهة كون ساحق لاتستطيع أن تفزع حياه شيتاً ، من السماء ومن

الأرض ، انسحب الممكن واسحب معه المعنى ، وداخل السأم يرتدى الكون
اللامعنى باعتباراه معناه الحميم

الإنسان كما يقول هيدجر هو « كائن داخل الكون » وهذا يعنى أن
الإنسان يتفتح على الكون بقدر ما يتفتح الكون عليه والتفتح يعاش باعتباره
متعة وأملا والانعلاق هو الضيق والسأم ، معندم تنغلق السماء ، تنطفئ
الروح ويتقدم السأم ويعلن ظهور العدم باعتباره انعلاقا للذات ، ومن هنا
من هذه القصيدة يمكن أن تقرأ باعتبارها ترجمة شعرية لنص هيدجر «
كون السأم يكشف عن العدم ، هذا ما يؤكد الإنسان نفسه عندما يهزم
لسأم ، مع الرؤية الواضحة التى تحملها الذكريات القريبة ، نجد أنفسنا
مصطربين لى أن نقول « إلى أى شىء صار الأمر ، ولماذا ، وقلقنا فى
الواقع لم يكن له د ع على الإطلاق ، والعدم نفسه كان هنا »⁽¹⁾

ويسغى الآن أن نؤكد ما قلناه ، فالتحليل السابق حاول أن يقدم تعادلا
لعوي داخيا ، وهو إذن بصورى ، لمعى هذه القصيدة ، لكن دقة النص
ليست هنا ، فليس هدمها أن نروينا ببعض المعلومات المتفسيريقية حول
الكون فالنثر كان يمكن أن يكون كافيا لأداء هذه المهمة ، ولكن أن نروينا
من خلال الكلمة بمعادل لتحربة انعلاق الكون ذاتها وبصر كهذا يقف فى
مواجهة الدين ينكرون بصرية النواؤم ، لأن هذه القصيدة حقيقة ، وقد
أخمرتنا ما هى ، ويكفى أن نسئلهما لى نقيم أولئك الدين عبروا بنجربه
سأم ، يعرفون أن هذه لقصيدة قلات الحقيقة كما عاشوها

* * * *

(1) Qu est-ce que la métaphysique ? p. 32

٣ مستوى العلامة إن التردد هنا يتم بمعناه الخالص ، مثل التردد المربوح أو المتعدد لعلامة أو لعلامات بعينها في نفس النص ، أو في نفس المداخل للعبارة ، ويمكن أن يتجسد هذا في شكلين رئيسيين تبعاً لكون العلامة المكررة تحتفظ أو لا تحتفظ بنفس الوظيفة النحوية (أ) تكرار المسد إليه ، مثل قول ملامية

قرلين ، إنه يختفي بين الأعشاب ، قرلين

(ب) تكرار المسد مثل قول قرلين

حزينة ، حزينة روى

والسبب ، السبب ، امرأة

ولاشيء يظهر الطبيعة ، اللاتأثيرية للنثر في مقابل الشعر ، أفصل من ظاهرة التكرار ، الذي هو محطور بشدة في النثر تحت اسم « الشرثرة » وهو شائع في الشعر ، بل إنه أحياناً يكون لازماً في بعض الأشكال المحددة ، مثل « الرباعية » Pantoum ، وهو شكل كان قد استعاره الرومانسيكيون ومن نماذج « قصيدة » « إيقاع المساء » لبودلير ، وسندكر هنا بالمقطعين الأخيرين

ها هو الزمان يعود ، حيث تهتر على ساقها
كل رهرة تتصوع منها الروائح كأنها مبحرة
الروائح والعطور تدور في هواء المساء
رقصة حزينة وبوار مسبح
كل رهرة تتصوع منها الروائح كأنها مبحرة
والكمسان يرتعش كأنه قلب شحي
رقصة حزينة وبوار مسبح
والسماء جمية وحزينة كأنها مدبح القرائين

والشكل هـ هو

من الشكل أ ب ح د ————— ب هـ د و

وهذا هو النص الذي اقتبسته ح كريستافا Kristeva ر كمثال للتردد ، لكى تثبت أن « بعض القوانين المنطقية الصالحة للغة غير الشعرية ، ليست لها محل في النص الشعري »^(١) وفي المرتبة الأولى لهذه القوانين يوجد « قانون لتمثل $Loi d' idempotence$ الذي تمثله المعادلة

$$X X = X, X \cup X = X,$$

وهو ما يعنى أن ترديد وحدة لغوية لايعير من قيمتها الدلالية ، سواء كانت الوجدتان المكررتان متصنيتين أو منفصلتين ، وتضيف كريستافا « إذا كان التردد في السعة الجارية، لوحدة دلالية، لايفير من طبيعة الرسالة ويحتوى على تأثير مربك للتركيب (وفى كل الحالات لاتضيف الوحدة المكررة معنى إلى التعبير المطروح) فليس الأمر كذلك في اللغة الشعرية فالوحدات هذ ذات صيغة تكرارية، أو بعبارة أخرى ، الوحدة المكررة لم تعد هي نفس الوحدة السابقة ، لدرجة أننا يمكن أن نقول إنها عندما تكرر تكون قد أصبحت وحدة أخرى» (ص ٢٥٩) وهذا النص يحتوى على حدس شديد الدقة، فصحيح أن الوحدة المكررة لم تعد هي نفس الوحدة، وإلا فلماذا كان التكرار؟ لكن المشكلة التى ستطرح إذن هي أين يكمن الفرق؟ ونحن نجد نفسا هنا أمام مأزق، فالوحدة المكررة هي فى وقت واحد مطابقة ومخالفة للوحدة التى كررتها والفرق لايمكن أن يكون ذ. طبيعة تصورية للكلمات المكررتان «حرينة» في قصيدة قرلين ليس لهما معنى تصورى مختلف، فهم لايميران بمطين ولا فرقين دقيقين داخل مجال الحزن، وإذا كانا يملكان

(1) *Semiotiké*, p 247

نفس «العلامة» التعبيرية فذلك لأن مدلولهما واحد، كيف إن يكونان مختلفين ؟ لا يمكن الإجابة على السؤال ، إلا من خلال إدخال هذه الظواهر الفينومينولوجية المرتبطة بالمعنى التأثيرى والتي أسميناه « الكثافة » ، فنفس الكلمة يمكن أن تحتفظ بنفس المحتوى وتتغير على مستوى الكثافة ، والتكرار يؤكد نمو الكثافة ، فالكلمة المكررة أقوى من الكلمة « الوحيدة » وعندما يصيح « حوكاست »

نعيس ! نعيس ! نعيس

أو يصيح هاملت

كلام ، كلام ، كلام

لاتغير الكلمات معناها ، وليس هناك أى إضافة « لمعنى إضافى » لكن التكرار أكد تصاعد التكثيف ، وبهذه المثابة فالتكرار صورة تحتوى على تميز خاص ، فهي فى حركة واحدة تجسد المجاوزة وتقلصها معا ، فالمجاوزة من خلال الإطناب والتقليص من خلال تعيير المتنوع ، وهو من هذه الناحية ، مجاز كثافة

إن الإطناب مستبعد فى منطق لغة النثر ، وهو القاعدة فى اللغة الشعرية ، لأنهم ليست لهما نفس الوظيفة ، فالإطناب ، لا يقدم معلومة ، ولكن « يوضح » ومن أجل هذا فاللغة التكرارية هى لغة العاطفة ، حتى فى اللغة العادية ، فنحن نسمع مثل هذه العبارات فى لغة الحياة اليومية «

« إنه انتهى ، هل تسمعنى ، انتهى ، هو ميت ، أقول لك ، ميت ، وليس

أكثر من ميت »

وفى اللغة الدينية

« فليكن اسمك الأعظم مباركاً ، ممجداً ، معظماً ، محموداً وعالياً »

وفى اللغة الشعرية ، وهنا أريد أن أتناول مثالا أخيراً ، يحقق على
حسب علمي ، رقما قياسيا في التردد ، إنه من قصيدة «جارسيا لوركا» «فى
مرثية مصارع الثيران» حيث ترددت عبارة A Las Cinco de La Tarde
فى الخامسة مساء

ثلاثين مرة فى الاثنتين والخمسين بيتا الأولى

إن النص يبدأ هكذا

الساعة الخامسة مساء

كانت الخامسة مساء بالضبط

احضر طفل الساقانا البيضاء

الخامسة مساء

الخامسة مساء

أه ما أظلم الخامسة مساء

كانت الخامسة فى كل الساعات

كانت الخامسة فى ظل المساء

لمادا هذا التردد الذى لا يمل لهذا المفهوم الرمنى الذى أكدنا من قبل
معنى «التحاورية» فيه ؟ إنها مصادفة أن نجد «الساعة الخامسة» فى حكاية
الماركيزة لكن مع هذا الظرف الرمنى لذى وسم الحكمة، حتى أصبحت
النهصيل فى ذتها غير ذات معنى ، وهذا تعاد «الخامسة» ثلاثين مرة ،
ولكى نحيب على السؤال ، لابد أن نعلل التشفير ، لكن ألم نؤكد نحن أنفسنا
هذا استحالة هذه المهمة ؟ فالرمز إطار مفرغ لافرق بين الأشياء التى يملؤها،
فكل شيء يمكن أن يحدث فى الساعة الخامسة ، خروج الماركيزة أو موت
مصارع الثيران ، والتكرار يدق كالناقوس ، لكن الاعتراض يثار ، ففس
الأثر سينتج من خلال شفرة رمزية أيا كانت ، وهنا ينبغى اللجوء إلى
الحدس ، فإلا نفقد شيئا من الشاعرية لو أننا استبدلنا بعبارة «الخامسة
مساء» عبارة الذبية ظهراً ؟ ونفس الاعتراض يمكن أن يثار ضد قراءة أخرى
فيحتمل أن يكون التجاور فى ذاته هو الذى يؤدي إلى مدلول كهذا ، ففي
الخامسة إلا خمس دقائق كان مصارع الثيران حيا ، وفى الخامسة ميتا ،

وبحن أمام لامعقولية للموت لا تقهر تصبح معها الحياة غير مبررة ، وهنا يلج التكرار ، ومعه تأثيره المكثف ، لكن مرة أخرى ، ستحمل نفس المعنى كل الوحدات القابلة للتبادل .

إذا أردنا أن نؤسس الحتمية ، فلاند أن نبين ملاءمة المفهوم الذي نختاره ، وبالطبع لا يمكن أن نستدعي الواقع ، فالمصارع كان بالفعل قد قتل داخل الحلبة ، هي أي ساعة ؟ واضح أن السؤال ليس « ملائما » ، فالشعر يقوم على التأثيرية التي يُعرّف الأدب من خلالها ، وأن الواقع أن التأثيرية والتعليلية لهما مفهومين مترابطان ، فلأن الحكاية ، لاتملك تعليلًا أو مبررات خارجية فينبغي عليها أن تبحث عن تعليل أو مبررات داخلية و « الساعة » قد اختيرت من قبل القصيدة لأسباب لا تتصل إلا بها

قد نغامر إذن بتأويل يتمشى مع النموذج كنمط من الأنماط الواقعة على حدوده لكي يختبره كمقيس ، وهو بالتأكيد غير قابل للمراجعة (بمعناها العلمي) وهو لا يتابع إلا لونا من الاحتمال داخل نمط القراءة الذي يقترحه ، وربما ترد هذه للمرة الأخيرة عبارة « رَسُصو » لاحتمال لتأثيري ، والقراءة التي تنتمي إلى هذا النمط لا تستبعد إطلاقا التأويلين السابقين وتصير من ثم قادرة على أن تغل ثلاث مرات وحدة نصية ، أكثر مما تغلها به لقراءة التصويرية

ومن أجل هذا الهدف ينبغي أن يبقى بين « الحدث » و « الظروف » لون من التكميل بحيث يستدعي أحدهما الآخر ، وأن يكون فيهما شيء مقنع ولنقل « تراسلا » وسوف نعود إذن إلى التناظر الذي يمكن وحده أن يبرهن أنه في هذه الساعة وليس هي غيرها كان يجب أن يموت المصارع

كان جاسبير Jasper's يقول إذا كانت الاحصاءات تبهر أنه هي الربيع تصل حالات الانتحار إلى أعلى معدلاتها ، فربما يمكن أن « نفهم » أن الإنسان « يموت » في الخريف ، لأن الرمن المعاش ليس إطارا مفرعاً به يكتسب إيقاعه من خلال الفصول التي لكل منها كيان تأثيري ونفس الأمر

بالسببة لفترات اليوم ، ومالرب لم يكن يستطيع أن يقول عن الوردة إنها
لاتعيش إلا فى فضاء ما بعد الطهيرة ، كان لابد أن يقول

لقد عاشت الوردة ما تعيشه الورود

عاشت فضاء الصباح

لأنه بين الوردة والصباح ، يوجد تشابه يستطيع المتلقى أن « يفهمه »
بالمعنى الذى يعطيه علم الظواهر للفهم ، ولنفس السبب لم تكن القصيدة ،
تستطيع أن تمت مصارع الثيران فى الصباح ، ولا فى بداية ما بعد الظهر
، فقط فى الخامسة مساءً ، لأنها اللحظة التى تبدأ فيها الشمس فى
الاحتضار ، وحيث يرحل النهار ويتبدى الليل وهناك « معنى وجودى »
يرتبط بهذه اللحظة ، إنها الساعة التى ينعكس فيها إيقاع الحياة ويعلو
الاضطراب ، ويستيقظ القلق ، والتطورات الحديثة فى العلوم البيولوجية
أظهرت الصلات التى تربط بين الزمن والجسد ، فالجهاز الحسدى يعيش
الزمنية والإيقاعات البيولوجية وأصداؤها الفيزيائية تنفوس جنورها داخل
سيرة الزمن ، فليس مصادفة أن هذه الساعة التى يحل فيها المساء هى التى
تعم موت البطل لأنه تجسيد الضياء والحياة

لقد تأخر ميلاده كثيراً ، إذا كان يجب أن يولد

فى الأندلس شديدة الضياء ، شديدة العنى بالمغامرة

فلم يكن ليموت إلا فى ساعة موت الكون

كل الأشياء الباقية ، كانت ميتة

ولاشئ إلا ميتة

فى الخامسة مساء

فى ثوبها المنسوج من الضياء ، الأندلس الشديدة الوضوح « الشعر

مفعم بالشموس » يجب أن تستقبل موت المصارع فى « سواد الأكم » فى

لساعة التى يموت فيها النهار

هذا التراسل الطبيعي ، يتصاعد من خلال علاقات موروثة ثقافي ، لقد مات المسيح في الساعة الخامسة ، وفي الساعة الخامسة تقام صلاة الشعائر أو صلاة العصر عند المسيحيين Vêpres ، وفي شعائرها يقدم دم المسيح للمصلين وإذن فإن موضوع الدم يشكل الدافع المحوري للجزء الثاني الذي يحمل عنوان « الدم المتناثر » والذي يبدأ هكذا

قل للقمم أن يعـــود
قل له إنني لا أريد أن أرى الدم
بلونه العبي في أرجاء الطبيعة

ثم يقول

اه يا بياض حوائط أسبانيا
اه يا سواد ألم المصارع
اه يا قسوة الدم « العبي »
اه العبدليب في لحظة لرجوع

تكرار مزيج إذن ، لاثين من البواعث ، المساء والدم ، تكثيف لموضوع من شعبيتين يلتقيان داخل شعور واحد دلموت ، لقد عرف المصارع كيف يحتر ساعة موته، ساعة الطر المهدد، ولدم المعطى قراءة معمرة، عيد قولها ، ولكنها مغامرة محسوبة ، لأن دراسة الشاعرية لاتقع في محاطر كبيرة عدم تستسلم، شأنها في ذلك شأن الشعر إلى «شيطان التناظر»، وبودلير كان يقول «عد الشعراء الممتازين، لاتوجد استعارات ولاتشبيهات ولاصفات، لاتتوعم بطريقة آلية دقيقة مع الطرف المثل ، لأن هذه لتشبيهات والاستعارات والصفات مستمدة من الأعماق التي لاتنهد لعالم التناظر»⁽¹⁾

(1) Reflexions sur quelques-uns de mes Contemporains Quvers. p 705

وهناك ميزة للنموذج المطروح ، وهي أنه يظهر مقدرته على أن يضع في الاعتبار في وقت واحد الطاقة الشعرية للمصادفة ، وأن يضع لها حدودا . إن الشعر الصدفي كان هو الاكتشاف الكبير للسريالية ، ولا يمكن إنكار شعرية بعض اكتشافاته ، والانعطاف كخطوة زمنية أولى للصورة ، يتلاءم تماماً مع فكرة المصادفة ، قالاً ملاحة لها نصيب أكبر من الملاحة في لعبة « اليانصيب » اللفظية ، والعادات اللغوية شديدة التأصل العميق هي كل واحد منا لدرجة أنه من الضروري غالب أن نستعين على سحقها بإجراءات لاتعرفها تلك العادات

لكن يبقى أن طائفة قليلة فقط من الإبداعات الصدفية هي التي لها أهمية شعرية ، ولابد من الاختيار ، والصدفية الشعرية هي صدفية ستقائية ، وكل الذين مارسوا إجرائها يعرفون ذلك جيداً ، والخطوة الزمنية الثانية للأدب الصورية تضع في الاعتبار هذه ضرورة ، وهناك المصادفات الحسنة والسيئة والأولى هي التي تستحيب مع « التناظر الداتي » ، وحقيقة لو ادخلنا في المعنى مجمل القيم المترابطة ، ستصير دلالية الكلمة غنية إلى أبعد حد ممكن لدرجة أننا يمكن أن نجد فيها بعض آثار التناظر الكوي ، ولكن ليس هذا دائماً ، فهناك مصادفات لاحظ لها ، وفي أفصل الحالات تثير الضحك ، وفي حالات أخرى تثير لسطحية الحاصة البسيطة هذه ثلاثة أمثلة للعبة لأستلة والإجابات⁽¹⁾

ما هي القبة ؟ حفل استقبال صغير يتكل الإنسان فيه

ما هو الشرطي ؟ حوض مملوء بالماء الساحن

ما هي المرأة ؟ طلوع النهار

فالمثل الأخير فقط هو الذي يبدو لي شعرياً ، والثاني هزلي ، والأول

(1) F. Alquié, La philosophie du sur réalisme, p 138

لا معنى له ، ويبقى أن نتساءل ، ما دام الانعطاف هو الخطوة الأولى
المشتركة بين المضحك والشعري فما الفرق بينهما ؟
وهذا سؤال سأتركه مفتوحا

* * * *

لكي نخرج بنتائج هذا التحليل ، أريد أن أخص مجمل هذا النمط في
مثال واحد ، ويمكن أن تتشكل في أربعة أرملة ، ولكي ألع بدوري لعبة
المحاسبة سأوضحها على النحو التالي

١ - انعطاف



٢ - شمولية



٣ - تأثيرية



٤ - ترديدية

والثلاثة الأولى تتم على مستوى المحور « المثالي » والأخير على مستوى
المحور التركيبي ولنتناولها في هذا البيت فقط

والصمت الحبل واللين المراكم

هذا هو البيت الأخير من « النخب الجائزى » للارميه ، وهي قصيدة
مهداة إلى ذكرى جوتيه

إن لمودج يؤدي وطيفته من خلال رمين ، وضع « مثالي » وتقليص
تركيبى للانعطاف

الوضع المثالي يمكن ملاحظة المجاوزة على ثلاث مستويات

(أ) صوتي مجمل الإجراءات النظامية قدمت داخل البحر السكندري العادي
(ب) نحوي إزدواج حرف العطف (الواو) ، (على غير عادة النحو
الفرنسي) ، وإزدواج وضع الصفة « بخيل » و « متراكم » في غير
موضعها العددي .

(ج) دلالي إزدواج اللاملاحة للصفتين ، بحيل (إنسانية) ومتراكم (محسوسة)

وهي الوقت ذاته فإن النقيض لمكرر ممنوع فعبارات مثل « صمت
كريم » و « ليل مفرع » هي أيضاً عبارات إعطافية ، إن الكلمات عندما
تتحرر من نقيصتها تجتاح الحقل الدلالي ، وشمولية المعنى من خلال
إجراءات التحديد التي يؤكد لها ، تشط التأثيرية الأصلية لكل كلمة مرتبطة
بالص

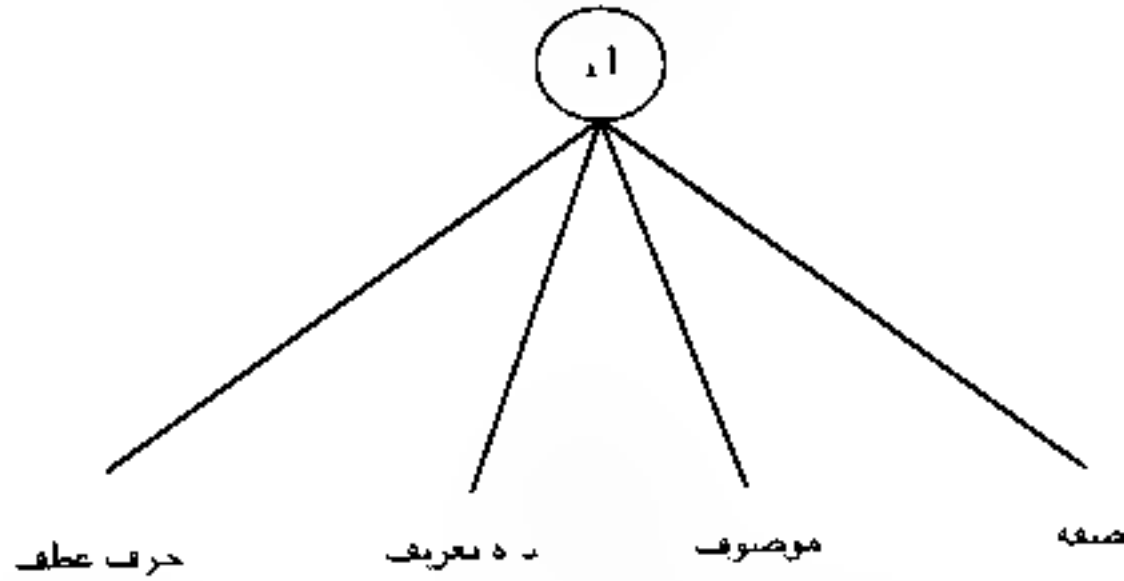
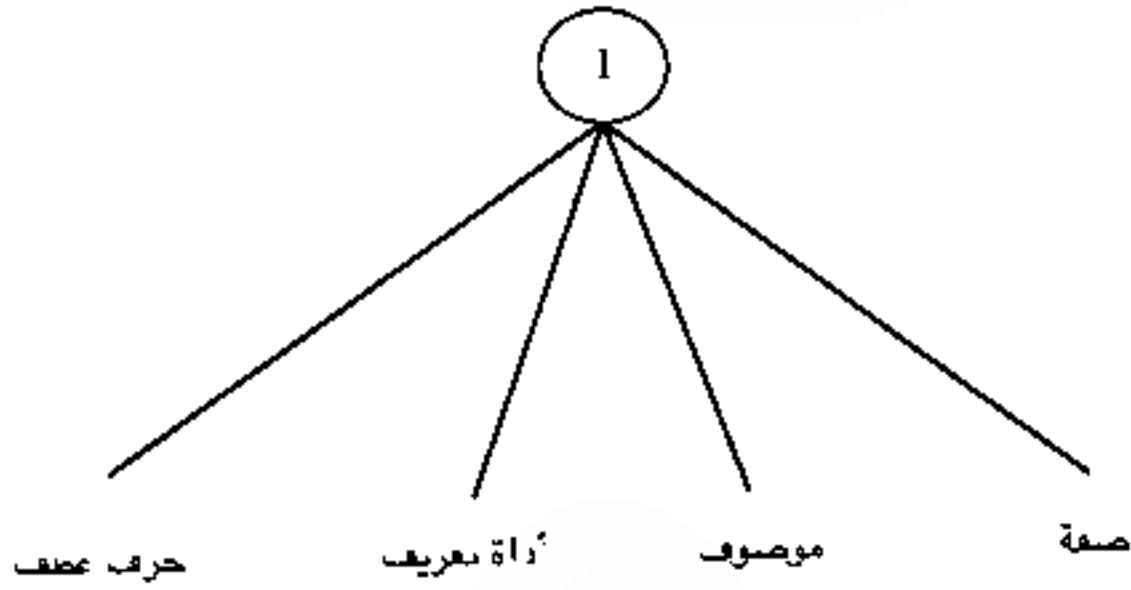
٢ تركيبة الكلمات التي نعيش تجد تعليلها البصري في تحاسر
تأثيراتها المتبادلة

إن مبدأ النجاس لتركيبى يستثمر المستويات الثلاثة

(أ) صوتي شطران يتم البر المقطعي فيهما على طريقة ٤ ٢ ٤
٢ بالإضافة إلى التحاسر الصوتي في خمسة فويمات ، تتفق لثلاثة الأولى
منها هي لشطرين

1 11
e - a - a o - i e - a - a i o

(ب) نحوي الشطران لهما نفس البنية



(ج) رلاني هـ ، البب مكوبا من أربع كلمات ، اسمان وصفتان ،
نحما في حملين بعين معطوفين ، ودرحة لناطر لاحتارة
ينبعي ن نوصف عى المسويين راحل علاقة المسند البعني بالاسم
وراحل علاقة المعطف بين الحملتين

ن اسند إله المتضمن هو الموب في الحملتين لمكوبتين لماهيه والنبي
نعرف هنا بأنها «العدمية الحسة لخاصة» بطلاقا من كلمني «الصمت»

واللير اللير تشيران إلى غياب أو فقدان المثير الذي تتلاقى معه « الضوضاء » و « الضوء » ، ووصف الموت على أنه صمت وليل ، وتلك من عصر لزوايا بدهية معيشة ، فالموت لا يمكن أن يوجد إلا بطريقة سلبية باعتباره غياباً للكون في هذين البعدين اللذين يعدان أكثر الأبعاد الراسخة أنثروبولوجيا ، والإبداع الشعري يكمن في هاتين الصفتين حيث نجد إعادة استثمار صفة « الغياب » ممثلة في صفة « بخيل » باعتبارها هنا غياباً « لأنفاق » الطاقة التي تكون الحياة ، وصفة « متراكم » باعتبارها غياباً لكل فرحة ، لكي يتطابق تماماً مع عدمية الصوء ، إن هذا « الليل المتراكم » هو لذي يشكل هنا ملمع العبقرية الشعرية ، فالجملة مؤكسدة بتصورات الموت فالتراكم يثير نون مقاومة فكرة المادة في شكلها الغلف ، والصلب ، والليل على عكس ذلك يرتبط باللامتماسك السائل ، غير المحسوس ، ومع ذلك فلأن لصوء عذب حذريا منه ، فإنه في الظلمة الشاملة للموت التي لا يتسرب منها أى إشعاع ، فإن الليل سيبقى متراكما هذا البيت لا يزودنا بأى معلومات جديدة عن الموت ، وحول سره الكبير الذي يواجه كل الأحياء ، لم يعلمنا شيئاً على الإطلاق ، لكن هدفه ليس هذا ، لقد كتب رينيه شار « إن الشاعر علاوة على فكرة الموت ، يمسن بين يديه ثقل ذلك الموت » وهذا بالفعل ما تعطيه قراءة بيت مالمريه ، ليس فكرة الموت ، ولكن ثقل الموت ، الثقل الذي يكاد يكون فيزيائيا لحضوره الذي هو الغياب المطلق

* * * *

على مستوى المحور المثالي بالمقياس إلى القطب النحوى ، يتقابل نمطان من اللغة الشعر واللاشعر أو النثر على المحور التركيبي وبالمقياس إلى قطب التطابق يمكن أن يتقابل ثلاثة أنماط للغة تبعا لكونهما تحمل أو لا تحمل مهمة التكييف وانطلاقا من هذين الملمحين ، التطابقية ، والكيفية يمكن أن نرسم اللوحة التالية

ملاح مستويات اللغة	تطبيقية	كيفية
شريح		+
رباصيه	+	
شعرية	+	+

إن التطبيقية هي قانون ماثل في طبيعة الشعر ، وربما في طبيعة كل أدب ، سواء داخل النص الواحد ، أو داخل الإنتاج ، وهي التي يعطى وحدة «الإيقاع» التي نصنع في نفس الوقت، أحادية لإنتاج، ذلك « لصوت» لوحيد، غير القابل للتقليد، والذي من خلاله يعرف لطابع لشخصي للمؤلف والذي كان يسمى قديم «أسويه»، وهذه الكلمة اليوم، التي نوقشت كثيراً، تشير إلى المجل الإطباي لملاح لغوية خاصة لنص أو لمؤلف، ومنذ القدم كان الأسلوب طبقه لها سلم نو ثلاثة أبعاد أو «نعمات»، البسيط، العادي، السامي، أو المنخفض والمتوسط والعالي، وهذه الأبعاد بنيت على معايير مرجعية أو معجمة لم تحدد بدقة لكنها عتمدت على حدس دقيق ، هذه المصطلحات تميز في الواقع بعض الأشياء « المحسوسة » وتسجل الخصائص لتأثيرية للملاح لإطنبية ، ومن هنا تكرار لقول الذي لا يمل من نص إلى آخر ودخل الإنتاج ، هذه « الرتبة الرائعة » التي تحدث عنها بروسـت Proust وهو تعبير يعد متناقضا إذا اتخذت له لغة غير الشعرية مرجعا ، لأن النثر الحكائي أو الوصفي ، وطيفته أن يزود بمعلومة أي أن يقدم من الكون جانبا جديداً ، والحقيقة الوحيدة للتكرارية هي الإشارة القطعية إلى التناقض الوظيفي للمستويين اللغويين الشعر / النثر ، فالشعر

يسهك قابون « الترويد بالمعلومات » ، فما يقوله ، يقوله مرة أخرى ، لكي يؤكد هدفه الأخير الذي ليس هو « حدة » و لكن « علو » كلامه

وبور شت فإن هذه أيضاً هي وطيفة الأدب ، لقد لاحظنا في هذا المثال أنه قد كان إنتاج سولجيتسين Soljenitsyne قد سجل واحدة من الهزات التي رحت العصر، فإن هذا لم يكن سبب محتواه فقط فنقد كانت الأسس التي صرحها قد عرفت ، لكن الذي قاله سولجيتسين استعار صوته من الأدب، لقد عبر من المعلوم إلى المعاش، وأصبح الرعب حياً، لأن الأدب هو هكذا لغة كثافة، فن لحدة، تقنية الإيعاش أو من باب أولى عادة الإيعاش بهذه الطاقة لأصلية لغة التي كبها الشر ، وما عد ذلك ليس أدبا

الباب السادس

الكـون

الكون

مادامت الشعاعية تنتمي إلى الكون انتماعها إلى النص ، فإن النموذج الذي يتكون انطلاقاً من « شعر اللغة » ، ينبغي أن يبرهن على مصداقيته الخاصة من خلال قدرته على أن ينقلنا إلى الشعر « خارج اللغة » و « الشعرية » عليها أن تظهر قدرتها على الانتقال من الكلمات إلى الأشياء ، ومن واجبها أن تتابع الشعر في حركته التاريخية التي حملته ما بين الرومانتيكية والسرالية ، من الأوراق إلى الحياة (ت تسارا)

من أجل هذه الغاية، تعرض النظرية طائفة عامة ملائمة في المجالين وتظهر المحورية على مستوى النص المكان - الزمان، أو فنقل ببساطة أكثر « المكان » لأنه يمكن أن يتضمن الزمان، وهناك نمطان من المكان، المكان المتميز في البث، والمكان الشمولي في الشعر، والتحليل سوف يحاول أن يظهر أن « الأشياء » شعرية لا من خلال محتواها ولكن من خلال بنيتها، ما دامت تملأ شمولية المكان الذي تحتله ولا تترك من ثم أي موضوع لنقيضها الخاص، وكما أن الكلمة الشعرية ليس لها نقيض فالشيء ليس له مضاد، ولكنه على خلاف الكلمة ليس له امتدادات خارج عالمه الخاص من خلال استراتيجية لانعطاف، لأنه لا يخصص كالكلمة لبنية تقتضي تطبيعها أن تتضمن نقيضها الخاص المكسر لها، وليست هناك « بحوية » للأشياء إلا إذا وصفا « بغير العادي » نمطاً معيناً للأشياء التي تمثل بنية معينة في حقل الظواهر ذاتها، موسوماً بالبنية التناقضية، وتلك قضية سوف تكون موضع مناقشة

لكن ينبغي أولاً أن نلاحظ المكان ، الذي يستثمر فيه على مستوى الأشياء ، الفرق (الشعر / اللاشعر) ، وكلمة « شيء » أو « كائن » ليس لها هنا معنى كومي والفرق ليس ملائماً إلا على المستوى الظاهراتي الفينومينولوجي ، وداخل طاهرية لكائن في الحوار ، بين الذات والآخر هو الذي ينحكم في انبثاق الحوار الموارى بين الشعر واللاشعر ، ويكسبه الملازمة

وخلال سعيه من الكلمات إلى الأشياء تحت اسم التحول ، سوف يدرس التحليل أولاً نمطا من النص ، هو من خلال طبيعته ، وسط بين اللغوى واللافوى

وأنا هنا أشير إلى الرواية ، التى تتشكل أدبيتها فى وقت واحد على المستوى اللفظى والمستوى المرجعى ، وداخل الرواية سوف نأخذ كموضوع للدراسة «جنسا» روائيا خاصا ، هو الرواية البوليسية فى شكلها الكلاسيكى من الحكاية إلى الإلغار كما نجده عند كوبان ودويل وأجاثا كريسنى

من هذه الناحية تقدم الرواية البوليسية للتحليل مرتين هامتين ، الميزة الأولى، شكلها لأنها مقننة بدقة ، وربما تكون قد شكلت جنسا صغيرا بسبب ، ولكن هذا يقدم للدراسة كنهيا تحليليا ، إنها من خلال طبيعتها تلحأ إلى أساليب متشابهة ومن خلال هذا يسهل رصد الميزة الثنية تتصل بالمحتوى ، فاعتبارها حكاية إغارية ، هى تحرك شريحة «الحفاء والعموض» الى يمتد مجالها فى عالمى الواقع والتخيل على حد سواء، وذن فإن هذه لشريحة تتصل اتصالا وثيقا بالشغرية حتى أن البعض يحلط بينهما أحيانا وقد كتب مارميه :«يبغى دائما أن يكون هى الشعر إلغار» وكتب أيضا «إن البرناسيين أنفسهم، أخذوا الشئ بحمله وأظهروه، ومن هنا فقد فقدوا الخفاء والغموض» ولنتذكر أولاً بعض الأشياء المعروفة جيدا ، فالرواية البوليسية هى رواية معكوسة، فهى لاتسير من السبب إلى النتيجة، من المحدث إلى الحدث، ولكنها تسير بالعكس من القتل إلى القاتل، فى البداية الضحية وفى النهاية المتهم، الرواية البوليسية ليست قصة لحدث ولكن قصة التحقيق، وهى تذهب من الجهل إلى المعرفة، وهى تذهب من «الألف إلى الباء» لكن محراها لا يأخذ طريق الفعل ولكن طريق التعرف وأبطالها لا يفعلون شيئا فيما عدا ، لإشارات الضرورية لهدفهم الوحيد الذى هو المعرفة، بطل دكى إنز، وهو الوحيد من نوعه دون شك فى كل تاريخ الأدب

هل ينبغي أن نشير إلى خلل هذه السيمتريّة ، ففي حكاية المغامرات ، تتطور المواقف ، وتتحرك الأحداث نحو الصراع ، أما الرواية البوليسية فلا تتطور ، والحكاية ثابّة ، وإذا تقدم المحقق في الواقع نحو الحل ، وإذا قام باكتشافات متتالية فإن ما يكتشفه يحتفظ به لنفسه ، والقارئ لا يعرف عن ذلك شيئاً حتى الصفحات الأخيرة حيث يتشكل مشهد الكشف الذي تظهر خلاله فجأة نواة العمل مع اكتشاف المتهم ونتيجة التحقيق الذي قادنا إليه ، إن المحقق هو كاش كتوم بصفة أساسية ، أنه يطبق على امتداد الحكاية هذه الصورة التي اخترعها البلاغيون تحت اسم «الاكتفاء» reticence ، مثل ما فعل بويان بطل إدجار بو «لقد دخل الآن في خيالاته، وهو يرفض كل حوار له صلة بجريمة القتل» ومثل شرلوك هولمز، فبالنسبة للدكتور وطسون الشخصية الحكائيّة كان شرلوك هولمز نفسه سرا خفيا، اكتفى وطسون بالحديث عن صمته «من جبينه المقطب، ونظرتة الشاردة، خمنت أنه راح هي تفكير مكثف لكن هولمز تحصن داخل تحفظ لا يمكن اختراقه حتى نهاية الرحلة» والنتيجة دائماً واحدة، وهي أن يظل الغموض طوال الحكاية أو أن يتكثف ، والمظهر الأول للإطناب والحشو هو طول المحور الزمني وطقوس التحقيق في روايات أجاثا كريستي هي الشرح والإعادة المملة أحياناً ، فكل الشخصيات يتم سؤالها بالتتابع من خلال بوارو ، لكن أيا منها لا يحمل أي بصيص من الضوء ، بل على العكس ، فخلال التحقيقات المتتالية ، يرداد اللغز دائماً كثافة ، وبوارو يتقدم ولكن القارئ لا يتقدم نحو أحد هذا هو قانون هذا الجنس الأدبي «المخبر السري لا يتق في أحد»

ومع ذلك فإن هذا الخفاء المطول هو الذي يصنع أحداث الرواية أنه يظهر كمشكلة تبحث عن حل، لغز يتطلب توصيحاً، تحد عقلي من المؤلف للقارئ ، وبصفة عامة فالمؤلف يتحمل كثيراً من المشقة لكي يضع مشكلة لها حل إغاري، فكل المعطيات تطرح، ويكفي بصفة عامة للقارئ قليل من

اللاماحية ، وهكذا فإن الرواية البوليسية تخضع فى نظامها إلى قانون «
، لاحتمال الروائي » فالحل منطقي ، ولاشئ يترك للمصادفة فى الحل
لنهاى ، ويكفى فقط أن يفكر فيه ، وهذا هو الدرس المستفاد بون تعير من
المخبر المتصرف أمام المستمعين المشدوهين فى المشهد النهائي ، لكن هذا
هو الجهد الضائع ، فلا أحد فى الواقع يبحث عنه ، ويكفى للاقتناع بهذا
أن نسأل « المستهلكين » للعمل ، فلا يوجد بينهم أو لا يكاد يوجد من يحاول
حقيقة أن يحل المشكلة يقول مالرو Malraux « بون شك ، من الخطأ أن يرى
فى الحبكة ، فى الحدث عن المجرم ، الجانب الأساسى فى الرواية البوليسية ،
فإذا تحددت فى هذا الإطار ، فسوف تصبح الحبكة كنظام لعبة الشطرنج ،
لا قيمة لها من الناحية الفنية ، إن أهمية الرواية البوليسية قديمة من كونها
تكثر الوسائل فعالية لترجمة حدث أخلاقي أو شعري بكل كثافته »^(١)

من هنا فإن الحل النهائي يزودنا بالدليل ، فى التعز العقلي ، يعمر لحل
لتوتر ويحمل الراحة من خلال متعة الرضا ، وهى الغموض البوليسى ، يحى
السرور مع الحل ، ووضوح النهاية يبدد الغموض ويبقى نفس الوقت
فعالية الرواية ، والغموض هو فى الواقع قانون هذا الجنس ومصدره
الشعري الوحيد ، ولهذا بون شك لا يبحث أحد عن الحل ، لأن القارئ يشك
أن يحده قد يعنى سقوط النص ، فى قصة « عشرة زنوج صغار » لأحداث
كريستى ، احنفت الشخصية الرئيسية ، ولا يوجد محقق ، والمنهم نفسه
بتنكر من خلال اعترافات مكتوبة ، لكن أب ما كان هو ، فإن الغموض هـ
يمس تحديداته الحصة ، وكل الشخصيات قتلت ، ولم يعد هناك متهمون ،
فقط هناك ضحايا ، وهذا ما جعل من هذا النص أحد روائع هذا الجنس ،
م دام الغموض هو الذى يصنع النص ويتغلل بالمحقق

(١) مقدمة الترجمة الفرنسية بروية و هوكت Sanctuaire ولاحظ هنا ظهور مصطلح « الكشافة »
عند مالرو

ويسقى إذن أمام التحليل أن يدرس بنية الغموض ليوضح من خلالها الطاقة الشعرية ، وهذه البنية تظهر انطلاقاً من قوانين تأسيس الجنس ، وقد اقترح « فان دين » Van Dine عشرين قانوناً ، ساكتفى منها بقانونين

١ - من الضروري أن يكون أحد الشخصيات متهما

٢ - من الممكن أن تكون كل الشخصيات متهمة

القانون الأول يستبعد من حقل الاتهام كل الشخصيات الغريبة عن الرواية ومن الممنوع استدعاء متهم خارجي ليس معروفا للقارئ غريب على سلسلة القارئ بالأحداث التي تشكل قائمة « شخصيات » الرواية ، وهذا يتم تعييده من خلال إجراءات متنوعة سأسميها « قانون العزل » وهو يقوم على وضع الرواية في مكان مقطوع عن العالم الخارجي ، في جزيرة ، في قصر ، في قطار ومن المعلوم أن أيّاً من غير الشخصيات لا يستطيع اختراقه وهكذا كان أبطال « عشرة رنوح صغار » معزولين بسبب عاصفة في جزيرة مهجورة ، ومن خلال هذا يلعب الكون المحيط ، والمكان الروائي بشيد هي كون شمولي مغلق على نفسه

والقانون الثاني قانون رئيسي ، يمكن أن نسميه « قانون الارتيب » فكل الشخصيات موضع اتهام ، والتحقيق في مجرياته ليس له هدف نهائي إلا هذا ترسيخ الارتيب الكلي من خلال إظهار أن كل شخصية من الشخصيات تمثل ثلاث حصائص ، اثنتان إيجابيتان وواحدة سلبية وهي الحصائص التي تبنى الارتيب ، المتصل بالجريمة على النحو التالي

الشخصيات	س ١	س ٢	س ٣
١ - الدافع	+	+	+
٢ - انتهاء الفرصة	+	+	+
٣ - لعبت عن الموضع	-	-	-

فكل الشخصيات لديها دافع كاف لكي تقتل وكلها كان لديها الإمكانية المادية لتركب الجريمة ، وأى منها لم يكن غائب ، ونحن مع لإطبات من حديد ولكن هذه المرة على المحور المكاني. ولدى يستطيع أن يفلت من دائره لارتبب هو فقط المحقق نفسه ، والفرصة لأقصر منه هي فرصة الراوى ، لكن كريستى كانت لها حذرة استنفد كل « الإمكانات لحكائنة » بعدا لتعبر تريموند في رو بينهما «قاتل روحية كرويد» و «الساعة الخامسة وخمس وعشرون دقيقة» ، عندما جعت هاتى الشخصيتين (المحقق و الراوى) موضع بهم أيضاً ، وهما شخصيتان في الطاهر فوق كل اتهام

هكذا بطرح الإجر ، المربوح للتطبيق

(أ) صادق المسند به مع المسند ، فالشخصية دخل هذا تكون للرواية البوليسية ليست شيئاً اخر ، لا شخصية مهمة إنها كذلك هي كل لحظة ، وهي كل ما تفعل ، وهي كل ما نفعل وحتى في كل ما لاتفعل ولاتفعل
ارسلت في نسبمة لكتنور الطيب ، ارتباب في خلاص لصديق
لديهم ، رباب في حيوية الحادم ، لأن كل شيء قبل للتأويل وهامون
لحسن نفول كل ما نفوله أو نفعله الشخصية مكس

(ب) صادق الشخصيات مع بعضها البعض أبا ما كانت لفروق بين

لشخصيات في الصفات ، في العمر ، في الجنس ، فإنها تتسرب إلى شريحة واحدة ، لأنهم جميعا متهمون على قدم المساواة ، فهناك شك بطرح عليهم جميعا ، وهم يتابعون نفس المساعة ، لأن هذا أحد قوامين جنس الرواية البوليسية وأقبحهم رتبا في الظاهر هو عالما المحرم ، ومن هنا ومن خلال استنتاج جدلي^١ كبر الارتياح لأقل المحرمين ، ومن الأشخاص يمتد الارتياح إلى الأشياء ، ارتياح هي صرير الباب ، وأرير بركة نسلم ، والدفدة المفتوحة ، والدولاب المعلق بالمفتاح ، وفي لفيلم البوليسي ، يكفي أن تستقر الكاميرا لحظة فوق أكثر الأشياء خلوا من المعنى ، لكي نوجه نحوه نفس الارتياح^٢ ، وهكذا من خلال الامتداد ، فإن محرم الأشياء والنوات التي توجد في الرواية ، هي التي تشكل المكان لروائي ، وعالم الرواية البوليسية هو تماماً ما أطلقت عليه ناتالي ساروت Nathalie Sarraute في محال آخر « عالم الارتياح »

ومع الوصول للحل ، يرول لتأثير لساحر ، لأنه معه تنهد هذه السيرة الشمولية ، ونعود للظهور السيرة لساقصية ، ويقول إذا كان (س ١) مبهما ، فإن (س ٢) و (س ٣) يرتئ والتحدد الذي يحيط بالمسند إليه ، والذي كان « الحفاء » قد رفعه ، يعود من جديد ، ويعود معه ، ليفحص في نفس الوقت ، وفي مفرد اتهام واحد ، يوحد برعة الآخرين ، لقد اختفى « الحفاء » وعمر لتحديد ، فالارتياح حدد من خلال البرعة ، فمن الممكن وهذا حقيقى ، أن يكون كل المرتاب منهم متهمين كما في رواية س. س. سيمان « انابل يعيش في رقم ٢١ » لكن هذا لا أهمية له فالنهاية سوف تدخل هي لاتهم العالم المحيط ، ولهممور لن يكونوا همهموم ومع العالم لخارجى

١ هذا هو أحد قوامين الخطب التي عبر عنها رولان بيقوه « هي نظم خطب كل ما شئت فهو من خلال تعريفه قدس لأن سوده »

سوف يعود للظهور الأبرياء ، وفى مواجهة المتهمين فقط هى عالم الرواية يوجد الآن غير المتهمين ، ومع الحل الذى تعتقد الرواية البوليسية أنها يجب أن تدخله مثل « نقيض الإبهام » الذى تتكون منه ، يدخل إلى نفس النص ، المعادلتان اللتان وصفنا بهما العالم التناقضى للشعر والنثر ، وإذا كانت « م - متهم و » م أ = غير متهم فإننا نعبر

من عالم = م

إلى عالم م + م أ

ومن مبدأ التطابق إلى مبدأ التعارض

إن الرواية البوليسية هى « إصمار بلاغى » ضخم ، إصممر لماذا ؟ ما دما قد استطعنا أن نعتبر الحكاية « جملة نحوية » متطورة ، فيبقى من الممكن أن نواجه النص بالجملة ، وتصيح الرواية البوليسية إذن جملة لا يوجد بها مسند إليه ، فالمسند معروف وهو « قتل » والمسند إليه يبقى مجهولاً ، والوظيفة المرجعية إذن نصاب بالقصور ، ومثل القصيدة ، يمكن أن تعتبر الرواية البوليسية لغة إسنادية بحتة

وربما طبقنا نفس البطرة على نمط رواية المغامرات ، فإنه يمكن أن نقابل بينها وبين الرواية البوليسية ، فأحدهما سوف تفقد المسند إليه والأخرى تفقد المسند الأولى هى الرواية البوليسية ، فمع غياب المسند إليه ، يعيب التناقض ويختفى هى نفس الحضة إحراعات تحييد المسند

وهذا يقودنا إلى مشكلة المحتوى ، فالبنية الشمولية تؤكد تأثيرية النص ويبقى تحديد لتأثير الذى يتعلق به المسند ، وبدلاً من المسند يمكن « قتل » لشرائح باعتبارهم « مصائب » والشخصيات نون شت ليست لا متهمة ، والفرق بين « متهم » و « مدان » هو فرق تصويرى خالص ، ومن الناحية لتأثيرية فالمتهم مثقل متهدد كامس ، يبت له الهلع ويدخل تحت شريحة

لصائب « إنه الخوف كما تعلم الذى يشكل محرك القلق ويعبارة أخرى ، التهديد هو الأساس ، وهو الرهد الدرامى الوحيد لرواية البوليسية ويسعى أن « يعيشه » القارئ ، والقارئ لا يمكن أن يعيشه ، لا إذا استولى على الحيل ، وإذا تم لمحه ، دفعة واحدة ، لابعثاره مشكلة تبحث عن حل ، ولكن باعتدله موقف دراميا لأبد من تحوره ^(١) ، هذا هو ما يقال مع تحفظ قليل ، فالخوف ليس « معشب » كما رأينا ، إنه مجرب لكن داخل الخيال ، فالقارئ يخاف ومع ذلك لا يفر ، لأن الرعب ليس رعبه هو ، إنه « كيميائية » للعالم ، فالرواية أو الفيلم لبوليسى يصف « عالم لخوف » الذى يوجد فى داخله نوات هى خطر

من الغموض شريحة عامة ، بنية قابلة للانتقال إلى مدلولات مختلفة ، فالبحث عن كنوز شكل موضوعا لكثير من الروايات ، وهو عدد يمكن أن يتراد لو أننا أعطينا لكلمة الكنوز معنى رمزيا ، لكن لنحتفظ بها داخل معناها الحرفي ، والتأثير هنا عكس التأثير السابق ، فالكنز « وعد » ، محاولة تتسم بالإيجابية فى مجال « القيمة » ، لكن البنية هى « الغموض » هنا يعطف المكان ، ومشكلة المطابقة تظل مطروحة ، لكنها تتجه هذه المرة لا إلى الشخص ولكن إلى المكان « أين الكنز ؟ والإجابة فى كل مكان ، ولأنه مختلف فيه يمكن أن يكون فى أى مكان وهذا يعنى أن كل جزء من المكان يحتوى على الوعد ، أو المجال مرة أخرى يدخل فى الشمولية ، ولم يعد الأمر هو الخوف وإنما الأمل الذى يجتاح المكان الروائى ، وبفس الطريقة فإن الوصول إلى الخاتمة ينهى التأثير السحري ، واكتشاف الكنز يقسم المكان إلى قسمين متناقضين قسم يوجد فيه وقسم لا يوجد فيه ، وفى نفس اللحظة يفقد المكان الروائى كثافته ويعود إلى النثرية

* * * * *

(1) Beileau Narcejac. Ouvrage cit. p 89

من الممكن لأن أن يعود إلى الأشياء ذاتها ، لأن لعموض ليس شريحة
تحتصر بالأدب وحده ، إنه كذلك شريحة « كونية » فنحن نحده في البصوص
وهي الحياة ، إنه يشكل على نحو خاص الملامح الأساسية لما نسميه « ما
فوق لطبيعي »

وهناك نمطان من العموض ، أحدهما ذاتي والآخر موضوعي ، والأول
يتصل بالأشياء ولكن بالمعرفة التي يمكنها ، أو بالأحرى لانمكنها حيالها
وهي الرواية البوليسية ، ينتج العموض من خلال جهلنا بهوية القاتل لكن
بالنسبة له هو ليس هناك غموض حول القاتل ، أما الشبح فهو على العكس
من ذلك ، عامض حتى بالنسبة لانه ما دام يفلت من خلال طبيعته من
القانون الصديقي ، وما فوق الطبيعي ، هو غير القابل للتفسير وهي الوقت
نفسه غير قابل للتوقع ومن هذ تنساب مجالاته البنيوية ، لماذا يكون الشبح
شعرياً؟ إن الإجابة توحد بحدية عند سيمون دي بوفوار Simone de Beauvoir
في إحدى ملاحظاتها العابرة حول رواية «الضيف» «وما أجده
شعرياً أنه لم يكن مرتبطاً بالأرض ، ويوجد في أكثر من مكان في وقت
واحد» إنه حدس يخترق العلاقة الحميمة التي توجد بين الشاعر والمكسبة
فكل شيء من حيث يمثل لحظة معينة نقطة واحدة في المجال المكاني ، فإذا
كان هذا ، فهو لا يمكن أن يكون هناك ، والشبح يفلت من هذه الحتمية ، لا
لأنه يمتلك موهبة كلية الحضور ولكن لأنه يستطيع الظهور في أي مكان وأي
زمان ، وبانطلاقاً من هذا فهو من الناحية الظاهرية «فسيوميولوجية» في
كل مكان ، إنه يشغل «بالقوة» كل مكان وأيضاً كل زمان ، والحضور
لشبحي يحتاج الحقل الكلي ، والعالم بأسره يصبح «شبحياً» وفي نفس
الوقت مصدراً للرعب ، والحواف يصبح هنا مرة أخرى «كيفية» للعالم ومجمل
لكائنات فوق الطبيعية تتقاسم نفس المجال ، الأشباح ، الأطياف ، والجنيت
والعفاريت لم تعد أشياء داخل العالم ، ولكنها أصبحت إذا أمكن القول

(أشياء - عوالم) ، وهي بنية مشتركة لكل جوهر شعري وهي لشي نعرف
الشعرية من الناحية لنيوية

إنه من خلال قدرته « المتعشية » ومن خلال شموليته ، يتشكل لعموص
في الشرائح الشعرية ، ومن أجل هذا فإن التأثير الذي يحدث عليه بأحد
جانب « مناخيا » ، إن لعموص يتنقط دائماً على أنه متاح وكذلك التأثير
لذي نثته ، الرواية البوليسية ، أفلام الرعب ، الرواية و الأفلام الفانتازية ،
لاندخل المتلقى في خطر محدد ومعين ولكنها تدخله في خوف يحسه كأنه
مدخ ، كأنه نوع من الكيفية المنتشرة على وجه العالم لكن هذه لطاقة
لنفسية ، ليس العموص وحده هو الذي يملكها إنها في الطبيعة في «
الأشياء » هي الكائنات ، في المواقف في الأحداث التي تحوي عليها ، ليس
بالتأكيد من خلال نوتها ، ويسعى أن يؤكد هذا ، فليس هناك شيء هي دونه
شعري أو ثري ، ولكن فقط تعالسية المحال الذي تثيره لأشياء ، ويمكن أن
يقال عن جوهر ما ، أيا كان ، به شعري أو ثري لأنه فقط من خلال
ملامحه الموضوعية ينجه إلى أن يفرض أو على لأقل أن يسهر هذه
السمة الظاهرية أو تلك ، وتبعاً لذلك ينبغي قبل أن ندرس السمت أن نذكر
بعض القوابن التي بحكم علم الطواهر (لهيومبولوحي)

* * * *

لقد تم أحدث عن القبول لأساسي للإدراك من قبل علماء النفس
(الطرية الجشتالية) تحت اسم (قانون الصورة/ لعمق) ويطلق مصطلح
«الشكل» عند الحشدت على « لوحدات العضوية التي تتوحد ونسجد حل
لمجال المكاني و لزمانى للإدراك و لتمثيل» ، والقانون إن كل وحدة من
هذه الوحدات لا يمكن أن تظهر إلا باعناها صورته حول عمق «كل موضوع
حي لا وجود له إلا من خلال علاقة مع عمق ما» وهذا البعير لا يصبو فقط

على الأشياء المادية ولكن على كل أنواع الأشياء أو الأحداث المحسوسة ،
فصوت ما يتميز عن صوت آخر أو عن ضوضاء ، من خلال اتصاله بعمق ،
أو عن الصمت باعتباره متصلاً بعمق آخر ، والعمق كالموضوع يمكن أن
يتشكل من خلال إثارة متشابكة وغير متجانسة هنا أرى شخصاً فوق عمق
يتشكل من موضوعات الحائط ، الأثاث ، اللوحات إلخ لكن يوحد دائماً
فرق ذاتي ملحوظ بين الموضوع والعمق⁽¹⁾ ، وأكثر التجارب شيوعاً يجعل
بنية كتلك قابلة للتعميم ، وعلى هذا فنحن لا نستطيع أن ندرك «موضوع»
باعتباره متحركاً، إلا فوق « عمق » ثابت ، فإذا كان هناك قطاران متوربين،
فإن أحدهما لا يمكن أن يلاحظ الركاب أنه يتحرك، إلا إذا كان الآخر ثابتاً⁽²⁾
وعندما نفكر في هذا فلن نحلوس الدهشة حيال التناظر بين هذه القيمة
(الصورة / العمق) والبنية التناقضية فيم يميز العمق أنه ليس صورة إنه
يقتسم معها ملمحاً مشتركاً ، فالضوضاء لا يمكن أن تظهر إلا في المجال
السمعي ، واللون إلا في المجال البصري ، ولكن داخل هذا المجال ، تنقسم
الصورة والعمق باعتبارهما كلمتين متقابلتين في إطار نموذج واحد
Paradigme ، فكل منهما يتشكل جوهره مما لا يوجد في جوهر الآخر ، وهما
معاً يشكلان مجعلاً باعتبارهما جوهرين متصلين ومتقابلين ، فبقعة حمراء
لا تلحظ باعتبارها كذلك إلا إذا تحددت فوق عمق يكون من خصائصه في
وقت واحد أنه ملون وأنه غير أحمر ، ويمكن إدراك نور أن تلوي الأشياء
كثيراً أن يقبل وجود تشاكل بين الإدراك واللغة أو على الأقل بين مصد من
الإدراك ونمط من اللغة ، وإن يكون في هذا ما يعد جديداً ، إذا وافقنا على
أن اللغة وظيفتها الأولى هي التعبير عن التجربة المدركة

ومن هنا يمكن أن نتساءل إذا كان يمكن أن تتابع التواري ، لقد أظهر

(1) Guadraume psychologie de la forme, p. 21

(2) Ibid p 58-59

التحليل وجود نمطين أو قصير لغة يتميزان إما بهيمنة لنية النقضية أو بهيمنة النية الشمولية ، لا يمكن إطلاقاً من هذا أن نقر بوجود نمطين أو قصير الإدراك يتميزان على نفس الصريقة ؟ وعلى هذا السؤال تجيب النظرية الجشتالية بالإيجاب

إن تصميم المجال الإدراكي في شكل (صورة/ عمق) لا يحضّر في الحقيقة لقصور « لوجود لكامل أو العدم المطلق » إنه يحمل درجات ، بل صورة يمكن أن تكون أكثر أو أقل احتلافاً من العمق، ويمكن في النهاية أن تلعب الفرق ويشكل المجال من شمولية متحاسة، والظاهرة لا تبدو هي التحررية الطبيعية ، ولكنها يمكن أن تتحقق معملياً «في تجارب و ميترجار، وضع لأشخاص في مواجهة شاشة بيضاء، مع إضاءة ضعيفة من خلال «بروحتر» وهي تملأ كل مجال لرؤية البصرية وفي هذه الظروف، لا يوحد الشاشة على أنها سطح يعكس عليه عمق ما، ويظهر اللون ليملاً المكافئ وإذا رداً من درجة الإضاءة، فسوف يتكشف اللون أولاً، لكن مرة ثانية ومع تركيز معين، وعلى بعد معين، سيبداً أن التقدير لأول كان قُر من لواقع ، وُحيراً عندما تعلو الكثافة مرة ثانية، سينحدر، الانصاع المكون على السطح، في نفس الوقت ،لذي تتحدد فيه المسافة، وهذا لنطور للإدراك ماع للفرق الأولى للسبيج السطحي لأورق لشاشة ، ليس هناك إذن إدراك لموضوع بـ وحدت هروف كثافة لمثيرات قادمة من جهات متعددة هي لمجال

إن تجربته كتلك تظهر أنصلة الوجود بين مفهومى «موضوع» و «فرق» فالموضوع يكون، على مستوى علم الصواهر، ابتداءً من هرفين أحدهم مع لدات والآخر مع الكون، وهم هرفان منربضن هي دابهم، إنه عندما يواحه الصورة العمق تظهر المسافة أى البعد الثالث، والموضوع لا ينفصّر عن لدات الا بقدر تمايزه عن الكون، والبينة لثلاثية للمجال الإدراكي مسببة على بقيص مربوح فالموضوع ليس هو لدات وليس هو الكون، ولكن بينة كهده،

لا يظهر ، لا في ظروف معينة ويمكن أن تحسني في ظروف أخرى . حيث يتلاشى فارق الموضوع عن لكون وهي الوقت نفسه عن الذات « لكن لو أن الإدراك الأول الذي سبب فيه الإدراك لاستقرائي inductive بدلا من أن يكون مركزاً في جزء محدد في المجال ثم يندمج مع موضوع محدد يبدو انتماءه إليه مثل اللون أو الصوت ، أقول لو أن هذا الإدراك علف المجال كله ، لو أن ضوءاً ملوّبً مدت الأشياء كلها بطريقة موحدة تسبح داحيه ، و صوتاً بدا يملأ كل المجال الصوتي ، فإن لذت سوف تحس باصباح نهـ هي نفسها مخترقة بالكيفيات الحسية ، لن يبدو هذه الكيفيات فقط باعتبارها طريقة لوجود شيء خارجي وإنما كحالة من حالات لذت نفسها ، ولهذا النـرة في التنظيم يريد ورنر werner ان يحتفظ باسم « الحسية » في مقابل نـرة تنظيم أخرى هي الإدراك الموضوعي لعادي »⁽¹⁾

وهكذا فإن الكيفية الحسية لا ترتبط في ذاتها بمنطقة محددة من المجال ، إنها يمكن أن تملأ المجال كله ، لكنها في هذه الحالة سوف تـلف لذات نفسها وتصبح في النهاية جزءاً من حالاتها ، أي أنها لن تعود في هذه الحالة كيفية محايدة ، ولن يتم الإحساس بها باعتبارها « معلومة » واللـة شاهد على ذلك فهي تقول « أحس برائحة » فالرائحة هي وقت واحد محال للأشياء وحالة للذات ، إنها ليست مطلقاً من الناحية التأثيرية محبدة ومن الناحية الاتصالية غير مستقرة وتـزع في ذاتها إلى الانتشار حول الموضوع الذي تنبعث منه لتجتاح محمل المحال الشمي لكن لو أن المثيرات البصرية والسمعية تناظمت بطريقة أسهل في شكل (صورة/عمق) وهي نفس الوقت نـزت إلى الظهور باعتبارها كـفيات لموضوع محدد ، تستطيع كما رأينا أن تـفلت من بنية كهذه وأن تجدها مرة أخرى، شمولية تأثيرية، حالصة لكل منها، فهناك صلة على مستوى الجذور بين الشمولية والتأثيرية، وهذا على

(1) Ibid, p 58

الأقرب أكدده عماء التحليل لنفسى فى مدرسة ليرج (كريحى، فولكت) وعندهم أن «الشكل الأولى لكل لأشياء كان شعوراً، وبالمقابل فإن كل شعور بأحد قالب لشكل الأول للإدراك المتشابه وفى هذا الاتجاه يمكن أن يتم شعور المعرفة»⁽¹⁾

والخلاصة هذ تفاع مع نتائج تحليلنا الخاص، مع تحديد هام، والشمولية لحقيقة لا يثيرها فقط التجسس الداخلى للصورة ولكن تجانس المحل ، فصورة متجاسسة لاشمولية لها إذا كانت معرضة مع العمق ، هناك إدس بين المحل إحداهم تشير الشمولية وتلغى الفوارق وتشكل ظاهرة المعرفة التآثرية، على حين أن لأخرى تمايزية وتقابلية وتشكل ظاهرة المعرفة إدراكية، ودا تأسس هذا التفريق فإن التحليل يستطيع إدس انصلاقاً منه، أن يصع هى الاعتبار هذه الظاهرة التى لم تكتشف وإنما أعيد لنعرف عليها، فقد عرفها الرومانتيكيون، وعلى أساس منها سنى شاعرية الكون

فى هذا الكون يوجد موضوع شعري بين كل المواضيع ، طروحة ثابتة لسفر فى كل الأزمنة و لأمكنة والثقافات ، هو القمر أو بصورة أدق ضياء القمر لأن قمر النهار ليس شعرياً ، وليس مثل قمر الليل ، فقط عندما يبشر ضوءه الباعم العريب ، عندها يصبح شعري طيف عالم ، واهب الروائع ، الغريب بين البشر

هولدرلن

من التحليلات السابقة نستطيع أن نخلص إلى أن شاعرية القمر تنبعث من صفات خاصة بالضوء ، ومن خلال كثافته الضعيفة ، يبشر إضاءة عمضة وفارق لصورة/العمق يتلاشى وكل موضوع يحول أن يغمس فى

(1) Ibid, p 192

المجال المحور ، وكل صورة تمتلك في ذاتها محيطا تابعا لها وبشكل حدود غير قاسية للاختيار بين « ما هي » و « ما ليست هي » ، وفي الضوء الحادث فإن محيط كل موضوع ، الأشجار ، البيوت ، إلخ تتماحي كما لو أن الأشياء تمتد في بعضها البعض ، وكثافة الضوء شديدة لصعف ، وشديدة صعف لتحزئة النمطية لدرجة لاتستطيع أن تظهر معها الفروق القوية بين السطوح ، التي بعكسها وينتقي « تقليص الفروق » مع م سماه الجشتالت « الشكل لصعيف » وفي ضوء لقمر كل موضوع يلوح على أنه شكل ضعيف ، وهو من خلال هد ينزع إلى أن ينوب في الفضاء المحيط به ، المكان حرت عليه الشمولية ومن خلال هذا أصبح تأثيره ، ومن هنا تظهر الإيفاعية التأثيرية لصوء القمر كما عر عنها فيرلين

الصوء الهادي للقمر الحزين لجميع
يجعل لعصافير تحم فوق لشجر
ويحرح زفره لوحد من قفرت الماء
لقفرت الكرى الرشيقة للماء بين لرحام

وكل أنواع لتربيد لأسطورية يمكن أن تعد لتقوية الطاهره ، لكن كعوامل ثانوية، وربما كان الفضائيون الأمريكيون قد أفسدوا شعربه لقمر لكنهم لم يهدموها ، لأن القمر يستمد قوته من ظروف بر كنه ، يمكن أن نفل عنها من هذه الباحية ، موضوعية ، وهي من ثم قبلة للتعميم ، وإذا كان الليل مصدرا لاسعد لشعر فذلك لنفس لسبب البدئي ، فكل موضوع يظهر في الليل كئنه لون من الطيف ، ينتمى إلى المحالات المتجاوره غير المدميرة ، ومن الصحيح أن موضوع م يمكن أن يضاء بقوة فوق عمق ليلي ، ويكون من المسنحر إن وجوه الناس كما هي حالة صوء لقمر حول لفرق لصعيف الدقي بين لصورة والعمق ، ومع ذلك فإن الشعيرة سقى ، إن المعام الأثرية

المصادرة تتلقى من الليل المحيط بها مزيداً من الكثافة ، لأن الموضوع ينفصل لاعتباره صورة عمقه الكون ، ولكن عمقها العدم ، وهي ضوء النهار كل موضوع يتم لمحه فوق عمق موضوع آخر ، وفي الليل تتمايز الأشياء فوق عمق الظلمات التي نواحه الضوء ولكنها لاتواحه الأشياء ذاتها ، والموضوع في إطار الخصائص التي يتكون منها يبقى حراً من كل بقيض ، ولا يعود مقيداً بحدوده ولكن متسعاً حولها ويبدو كما لو كان يحتاج المجال الشمولي ، والليل لا يواحه الموضوع ، ولا يحصره في ذاته لكنه على العكس يفتح حرية لأحراق أمام الموضوع ويتلبس به كأنه الوحيد في الكون ، وتبعاً لتعبير حميل يستعيره من سارتر ، إنه يظهر «كموضوع عملاق دحل عالم قفر»

النية الشمولية تضع في الاعتبار وفقاً للمبدأ نفسه ، ما يمكن أن نسميه «تأثير المشهد» ، وإذا كان كل مشهد هو حالة للنفس على حد تعبير ميبير ، أي يتفاعل تأثيرياً بحالة كونه مشهداً ، فذلك لأنه شمولية منجاسة ، وكل محض لموضوع يرى من بعد معين فهو مشهد ، والبعد هو لدى بخلق التجانس ، وإصناف الفروق الصورية والونية التي تشكل تقابل الصورة / العمق لايمشهد إلا اللوحة البصرية التي أُلعبت منها هذه البنية ، ولكي نضع في الاعتبار هذا التصور يكفي أن نعيد تشكيل المشهد مع تثبيت أحد الموضوعات التي نشككه ، والموضوع المثبت سيصبح صورة ، ويصبح الذي عمق ، وإذا ما هو التثبيت ؟ كما سأل مرلو بونتي من جانب الموضوع هو فصل المنطقة المثبتة عن باقي المجال ، هو قطع الحية الشمولية لمشهد ، من جانب الدات هو أن نحل محل النظرة الكلية التي تكون بضرنا من خلالها مأخوذة بالمشهد كله ومستسلمة لاحتياحه ، نحل محلها نظره ملاحظه أي رؤية محلية محكومة بمنهجها «⁽¹⁾» ، وهكذا فإن تثبيت موضوع يعنى إعادة ميلاد النية التفسيرية في المحال للملاحظ وفي

(1) Phenomenologie de la perception. p 261

نفس الوقت تفكيث المشهد التأثيرى معه

وبصفة أكثر عمومية يمكن أن ندعى أن الطرف الملائم للشعرية كل «
تأثير قناعى» كل ما يذيب الأشكال ، يضعف الألوان ، يفرق الفروق مثل
الصاب الذى يعتبره بودلير « مكنة ووسيلة لإعلان الشدة الروحية »⁽¹⁾
وحدس الشعراء وخاصة الرومانتيكيين منذ زمن طويل يربط الطاقة الشعرية
بهذه الخاصة البسيوية التى يمكن أن نشير إليها باعتباره « عمضة »
عائمة « ضبابية » إلخ

ومن الناحية البسيوية ، فإن الصاب معادل للعموض ، ويعد كذلك كل
شكل تلميحى لا يظهر مدلوله جيداً ، فما هو عامض Comfus بالمعنى
الحرفى هو الذى يتميز بصعوبة عن غيره ، وهذا يجعلنا نرى التناقض
الظاهر فى دين الوصوح والتصير ، بالقياس إلى المبهم والغامض ، ونموذجاً
يلتقى هنا بالدرس الأساسى لعن الشعر لفرلين ، لقد كان يحصل « البحر
الفردى » لأنه

أكثر عموضاً ، وأكثر نويات فى الهواء

وصد لتقابل لقوى أسود / أبيض ، تفضى الشعرية « الأغنية الرمادية »
وفى مقابله لألوان الشديدة التحديد تفحص « لأطياف » اللونية التى سزع
إلى محو الفروق اللونية

إلى نريد من الأضواء
لا الألوان ولا شئ سوى الأضواء
بخطوب وخطوب فقط
به حطم الحلم وبأى شعور

(1) Richard, Poesie et profondeur p 109

أنا يمكن أن ملحظ الآن بوضوح أين تتفرس تأثيريا شاعرية الأشياء ،
من الأمر يتعلق ببنية طاهرانية خالصة ، وشيء ما لا يقال عنه إنه شعري إلا
من خلال كونه فقط يفضل في ذاته نمطا معيناً للظهور ، مثل البحر ، فهو
لبس شعري باعتباره كتلة مائية مألوفة ، ولكنه يلتقط شعرياً من خلال رؤيته
كشريحة من جنس ، جزء من كل ، فالشعرية تأتي من ظروف ظهوره حيث
يبدو كصورة نون عمق أو خلفيه أو أنه شيء واحد ، بكل وحدة الصورة /
العمق ، الذي يشكل خاصية البحر هو « اللامحدودية » وهو تصور التقى به
من قبل التحليل اللغوي ، وتأثير اللامحدودية في هذه الحالة لا يأتي من
مناورة لغوية ولكن من الشيء ذاته من خلال كونه يقدم نفسه نون حدود
البحر لا شاطئ له ، إنه يمتد مع الأفق ويختلط في النهاية بالسماء ، وبالمعنى
لاشتقاقى للكلمة فهو شديد الاتساع ، ومن الناحية الظاهرانية لانهاى وهو
من هذه الناحية كما يقول فاليري

البحر ، البحر دائماً يبدأ من جديد

وهو من خلال اللانهاية يلغى ملامحه الخاصة ويصبح كما سماه
فاليري « سكون الآلهة »

والخاصة الظاهرانية الخالصة للشعرية ، يمكن أن يلغى عليها الضوء
من خلال أمثلتها ، حيث يجتاح الموضوع أو يُفقد تبعاً لموقع الملاحظ له ،
معبأة ما ليست شعرية إلا تُظرت من الداخل ، وهنا ، وهنا فقط تهمل
حدودها ، وتبدو شمولية تغلف الأبعاد الثلاثة ، وبالنسبة للذى يراها من
الداخل لم تعد شيئاً داخل العالم ، إنها عالم ، إنها تتشكل على أنها عالم
الغاية ومن خلال هذا تكشف عن جوهرها الشعري المتنوع في ذاته تبعاً
للطرف الذى يكون « مربعاً » عند المرمى ، و« عظيماً » عند هيجو

حول مفهوم « الحد » يعمل اللغويون وعلماء الكونيات ، ومفهوم الحد هو

مفتاح قُبَّة النموذج المطروح هنا ، فالشرى هو كل ما يقدم نفسه من خلال الكلمات أو الأشياء ، مقنن بحدده الخاص ، متضمنا من خلال هذا التقديم نفسه بقيضه الخاص ، والشعري غير المحدود يجتاز المجال ويستبعد كل بقيص خارج ، مجال ظهوره ، العابة ، البحر ، السماء ، الصحراء ، كل الأشياء التي تغلت من خلال بيتها الشمولية من «هارق أى من الشرية» سوف يسمح التحيل برحلة عابرة فى مجال لم يلمسه بعد ، وحقيقة أن لن يفعل ذلك إلا فوق أقدام الشاعر الذى يقول

كانت تصف إطاراً جملاً إلى اللوحة
مع أنها رسمت بريشة شديدة العظمة
لست أدري أى عرابة أو بهجة تكور بها
حين يعزلها عن لصيعة الهائلة

هذا النص لبودليز يستحق أن نقف أمامه ، لقد قال الأساس الذى قاله تحليلنا من جديد بعده «عبارة» لست أدري أى عرابة أو بهجة «هى بما» وصف التأثير الشعري ، من أى تنبى ؟ ليس من اللوحة ذاتها رغم جمالها الفائق ، لكن من الإطار ، ومن خلال عملية بنوية أطلق عليها التحليل «العزل» وهى الكلمة نفسها التى يستخدمها بودليز ، فالإطار يعمل شعرياً حين «نعزل» الرسم من الطبيعة لهائلة والطبيعة هنا هى الكون المعلق ، أى العمق الذى نعرف أنه لا حدود له ، إنه يستمر تحت الصورة ، ويمتد فيما وراء الحدود الفيزيائية والمجال المرئى ، وعلى هذا العمق تنهض اللوحة كصورة ومن هنا فهى لم تعد إلا شيئاً ، داخل الكون وأيا كان جمالها الخالص ، فسيظل محصوراً فى داته ولا يوجد شعرياً فى الكل الذى يحيط به ، وهما يتدخل الإطار ، ليكسر التضام الظهري بين الصورة والعمق ، وعندما يتم العزل عن العالم ، تصير اللوحة عالماً بدورها ، وهما توجد حنور

لست أدرى أى غرامة « هذه العرابة هي التي أردنا أن نرى خلالها الخصائص المكونة للشعرية ، والواقع أن العرابة ليست إلا طريقة لوصف سببى لهذه البنية الشمولية حيث تظل الصورة « هي هي » ومع ذلك تصوير « غيرها » من خلال قطع صلاتها بالعالم

الفرصة مواتية لكي نتحدث عن خلط قديم مستمر بين مسلكين مختلفين فالشعرى يختلط في الاستخدام الجارى بالمثالى فتشعر شئ معناه جعله تاماً ومحو نقائصه ، وملء ثغراته ، والواقع أنه ليس كذلك على الإطلاق ، فالشئ يمكن أن يكون تاماً في جنسه ، على كل مستويات القيمة حتى الحمالية ، ومع ذلك يبقى نثرياً ، إذا أصر على أن يستمر في وسط الأشياء الأخرى باعتبارها منطقة محله أو جزءاً من عالمه

وهو لم يعر بَعْدَه الشعرى إلا إذا انقطع عن العالم واتحد مكانه لكي يتكون داخل ما يسمى (الأشياء - العوالم) وهنا يكمن الفرق بين الجميل والشعرى ، فالشئ لن يكون إلا جميلاً إذا ظل شيئاً ، ولن يكون شعرى إلا إذا استثمر العالم الكلى، فالشئ يكون شعراً كاملاً أولاً يكون شعرياً على الإطلاق

* * * *

ولنواصل هذه الإطلالة السريعة على العالم الشعرى ، فهناك شريحة أخرى من الموضوعات ، تتحج في أن تغزو الشعرية لا انصلاقاً من لعموم الإدراكي بالمعنى الحرقي ، ولكن انطلاقاً من بنية ظاهراً حيث يمتزج الإدراكي والتخيلى مثل الموضوعات التي اهتمت بها الشعرية في مرحلة ما قبل الرومانتيكية، مثل الآثار ومن غير المفيد أن نفتش هنا بصوصاً مشهورة والآثار يبقى لها نفس شعرى من الصعب إنكاره ، فم هي أصوله هناك حمل ذاتى للآثار « الزمن لا يقهر الموضوع ، وعلى العكس

فالحتمية الخارجية التي يمارسها عليه تسمح بظهور الحتمية الداخلية ،
والموضوع الجمالي تحتفظ به الآثار لأنها تستخدمه وفقا لمعاييرها الخاصة
ويون أن تشوّهه ^(١)

وصحيح في أحوال كثيرة ، أن الآثار إذا كانت قد احتفظت بجمالها أي
بوجهها وأسلوبها ، وإذا كانت حصون القرون الوسطى مرالت تبدو في
أحجارها الحشنة والبدائية ، فإنه يكتمل الرمز الذي من الصورة ،
لتراسل بين الموضوع وبين ما يثيره ، فمع رمن العصور الوسطى لدى
مضى والذي يثار من خلال التراسل ، يثار النوق الوسيط هي شكله
المعصر ، لكن الجمال ليس مشروطا ولا ضرورة ولا كافيا للشعرية، فعصر
لأحجار المرصوفة إذا حملت طابع الرمن ، إذا كانت وجه عصر هو في
وقت و حد مصرم وحليل ، فبها تحتفظ بسحره ورقية ، وعلى عكس ذلك
فإن مبنى حميلا صبح بدقة وكمال ، تحتفظ بجماله من خلال مكوناته ،
ولكنه لا يحتفظ بالقدرة على إثارة الشاعر ، لأنها تسعت من لصنة لحوهريه
الفيروانية التي تربط الحجر مع ماضية الخالص ، الطاقة الشعرية للتويع ،
والعشاق يعرفونها جيداً بالنسبة لكل الموضوعات حتى الحالية من المعنى
تنقى مثيرة من خلال العلاقة الحسدية التي تحتفظ بها مع من كانت له إذا
كانت الآثار شعرية ، فإن ذلك يعود إلى سبب سبوي يمكن أن يضعه تحت
شكل لتناقص ، فالحاضر بقابل لماضي، كم يتقابل ما هو موجود مع ما
لم يعد موجوداً ، لكن هذه الأحجار هي الآثار هي في وقت واحد حاصر
وماضي ، فهي موجودة ولم تعد موجودة إنها موجودة في الحاضر، ولكن
الماضي يسكنها ويحاطها ، موضوع تناقضي وبسته متشاكلة، به حاصر
ماضي خليط من (الآن) ومن (قد كان)، والأفكر المبتفيزيقية لسي يثيرها
الرمز، الموت إلخ، لتي أسد إليها ديدرو الجلال لا تتوقف عن النمو، وليس

^(١) M. Dufrenne, Phenomenologie de l'experience esthetique, 1, p. 2.8

من الضروري كي تلتقط شعرية الآثار أن تملك تفكيراً عظيماً ، فقط علينا أن ندعها تجتاحنا من خلال هذا الوجود الغريب للغياب وحسبه التأثيري ومفهوم الأثر من منظور الزمن كمفهوم السفينة من منظور المكان ، موضوعان في داتهما مختلفان اختلافا جديرا لكن تجمعهما بنية واحدة ، فالسفينة هنا هناك ، والأثر حاضرا ماضيا ، والسفينة التي أراها هي هنا إنها تستريح في هدوء على الماء الساكن للمرفأ ، وهي في نفس الوقت هناك ، إنها تعبر القناطر المكانية كما يعبر الأثر التناقض الزماني ، وحديث بودلير عن « الحس اللانهائي العارض الذي يوجد في تأمل السفينة » تنغرس حذوره في هذه البنية المزبوجة والمتعارضة والتي من خلالها تتجاوز السفينة ظروفها كموضوع مثل الموضوعات الأخرى وبين الموضوعات الأخرى لكي تشكل عالما وحده تعيشه وحدها

وكل الموضوعات التي تملك في ذاتها ثنائية مماثلة عبرت إلى المملكة لخاصة للشعر ، نوافذ بودلير ومرايا مالرميه ، فالنافذة تقدم للرؤية ما يستعصى على الاتصال ، شفافية للعين وعمامة لليد ، أما المراة فهي تظهر وتخفي في وقت واحد فالذي ينظر لا يرى شيئا مما ينظر إليه ولا يرى إلا نفسه ، إنها تنتمي إلى نفس هذه الشريحة من الموضوعات ، الآثار ، السفن ، لنوافذ ، المرايا ، وهي لون من خيال الواقع ، من السحر الطبيعي الذي تهرب من خلاله من حتمية « الوجود داخل الكون » لكي تبني « وجودها » في كوبها الخاص الذي تسكن فيه الشعرية

لقد حانت اللحظة للإجابة عن اعتراض لم يضعه في حينه، لأننا احتفظنا بمشكلته حتى هذه اللحظة من التحليل التي هي مهياة للرد عليه، لو أن الشعر، تأكيداً لموجد ، هو في الواقع شمولية من خلال نقض البقيض، كيف نوصح الشعرية في العبارات أو الأشياء المتعادلة نقيصا oxy more، حيث تلعب النية التناقضية من الخارج وتبقى في الداخل ؟

وتعبيرات مثل « ظلمة واصحة » لكورنى ومثل « أحبك وأكرهك » لكاثول ،
لبس لها مقابل كما قلت ، ولكن لها تقيصها فى ذاتها ، فإذا ألغت النقيض
على المحور المثالى فهي ستجده على المحور التعبيرى ومن هنا فإن « الأثر »
يكون شموليا من خلال بقيضه الداخلى ، فهو لم يترك شيئا خارجا وهو
بهذا صنع عالمه ولكنه عالم يعيش داخله التناقض بين الحاضر و لماضى
لذى يمثلهما فى وقت واحد

إنما يمكن أن نقترح الإجابة التالية أن التناقض المثالى الجدى
يفرض ممحا مشتركا ، شريحة يكون للطرفين المتناقضين علاقة بها ،
وفى حالة « الأثر » فإن هذه الشريحة هي الرمز ، أى لصيرورة ، والرمز
بمضى وهنا يكمن جوهره ، ولقد قل أن اللونير
لرمن يمضى كهذا الماء لذى بجري
لرمن بمضى

و لماضى فى « الأثر » لم يعد إذن حاضرا قديما ، استطاع بهذه
الصورة أن يبقى عبر مختلف عن الحاضر ، به « الماضوية » باعتبارها
مررا لحدث ، أفنوم للزمنية باعتبارها موت من ذاتها إلى ذاتها ، والحير
لشعري لا يبتلق مما كان ، ولكنه يعزق الذات فى مواجهة ما يمثل له
الظرف الأساسى لوجوده البشرى الخالص ، « الآثار » هي الرمن وقد صار
تثيريا ، وعبرة مثل « أنا أحبك وأنا أكرهك » تحسد « مصادفة سافضية
« كان يدعى من خلالها أن يلقي بعضها بعضا على مستوى الجملة ، بكر
للمحير لتعرضير ، الحب والكراهية ، هما رمرن لشريحة سماها ر
بلاشى « عاطفية » فى مقابل « اللامبالية »^(١) ، إنها تشير إلى العاطفة هي
معناها الأساسى ، الحساسية المفرطة لكر ما يمس الذات المحسوبة هي

(١) R. Blanche. Structures intellectuelles, p. ٥4

مقاسر اللا إحساس في حالة اللاحب ، وخلال « التعادل القيصي » تلتقط العاصفة دور قيص وعي الوقت ذاته داخل كثافتها التأثيرية

* * * *

لقد ألرم التحليل حتى هذه اللحظة بالموضوع ، وسوف يستدير الآن نحو لذية ، ولواقع أن ما سماه « الموضوع » لم يكن بالنسبة له الشيء هي دته لكن لشيء لداته ، وهو بهذا المعنى لم يبتعد إطلاقاً عن الذاتية ، ولكن سقى أن البنية الظاهرية كانت موجودة هي كل مثال تم وصفه حتى الآن ، خاصة لظروف الأشياء داتها ، علاهئية لحر هي بالتاكيد ظاهرية حاصلة ، فالحر في الحقيقة ليس بلا حدود ، ولكن يبقى أن هذه السمة لتصفت بمفهومه من خلال تراث هائل لحر ، ودا اقتربا لأن من تحليل لحلم وذاكرة كلحنتين رئيسيتين لداتة قبل التحليل يستدير نحو « الشيء الحاصل لداته » هي مجال واسع ومعقد ، والسير فيه دور شك معمرة ولكن يكفي أن تكتب كلمة مثل حلم ، ذاكرة ، لكي يصع هي الاعتبار أن الصفحات التالية لن يكون إلا جساً حولاً لعمق هائيل الهوتين ، إن التناظر بين الحلم والشعر هو واحد من كتشافات لرومانتيكيين ، « الحلم ليس إلا شعراً غير إرادي » كم كتب مور جاكوب ، ونفس العبارة نجدها بعد سبع سنوات عند مور - نول ويندعي أن تتساءل على أي أساس ستتقرر هذا البقارب والإحالة التي تعد سريعة وحاصنة هي أن يقول إنه تشابه لمحتوى بينهما - لحلم والشعر يقتسمان « الحيالية » التي تصور على أنها حربة هي محبة الوقع ، وسوف يكون عريب أو حتى حباب ممر بصرفهم أو بقصصهم أن يحاول تقريبتهم من لواقع ، فالبد المثالي البهيد يجعل لحبال مقابلا لواقع ، ود حر الحيل يجد شعر و لحلم توحدهما ولكي نفع بعكس هذا ، يكفي أن نلاحظ أن القصيدة في محوها

سبغنى عن الخيال ، وأنها هي الواقع كما لاحظ ر مور Ramuz عندما قال
 إن القصيدة على خلاف الرواية لاتخترع شيئاً^١ ، الإبداع الشعري ،
 ويسعى أن يؤكد على هذا ، يكمر داحر التعبير وليس داخل المعبر عنه ، أم
 لحم فاحكائية التي هي في لواقع الدات المتيقظة ، هي غالباً في وقت واحد
 غير معفولة وغير متلاحمة ، عاك وليس دائماً ، فهناك أحلام نقص أحدت
 محتملة تماماً ، وهو ما اعترف به صمما فرويد حين صنف الأحلام إلى ثلاث
 شرائح ووضع في الشريحة الأولى « لحم الواصح والمعقول لدى يبدو
 وكأنه استعبر مباشرة من الحباه الوعية ، هذه الأحلام التي تقع كثيراً ،
 تكون قصيرة ولانتهت بها إصلاق^٢ لأنه لا يوجد فيها مبدعش أو ما يثير
 لحال^٣ » وبصنف فرويد « ومع ذلك فمن لا يتردد في روايتها
 محصائص الحلم لا يخطئ أبداً مع ما نتحه لدى المتيقظة »^٤

ومن الملاحظ في هذا النص أن فرويد لم يطرح السؤال لمعرفة على أي
 شيء عندما « لمعرفة حصائص الحلم » في حلم لدى هو « واضح ومعقول »
 وذلك لأنه بهم مصمور لحم أكثر من هتمامه بسسه ، و لحم ليس له فائدة
 في عم النفس إلا من خلال كونه د لا يهدف تحليله إلى فك طلاسم لدلول
 لكاسر ، والأحلام التي سمي إلى شريحة الثالثة والتي هي « غير متلاحمة ،
 وعاصيه ولا معفوية » هي وحده التي تملك قيمة رمزية ، والأحلام الأخرى
 لانعمر إلا عن منع واعيه مثل لصفه الصغيره التي تمنع من بعض المكولات
 فحتم بنها تاكل لفراوله ، ولكن في هذه الحالة ، كيف نعرف أن هذا حلم ؟

والإجابة لمقترحة هي ما يلي : لفرق بين الحلم ولقصه هو فرق سوى
 لحال الصاهره ، ففي الحلم يعنى تنظم المحال إلى صورة / عمق ، وبهذه

١) C F M Raymond. La Crise du roman. p 208

٢) Le Reve et son interpretation, p 28

٣) Ibid

لثابة بشبه الحلم الشعر، فالوعى الحمى كالوعى الشعرى هو وعى شمولى
تصعب تماماً ملاحظة الحلم فى شبكة الحاص ، والذي يلتقطه الوعى
المستيقظ ، هو المحتوى المتصل بالأحداث ، لكن ليس من السهل « إعادة
رؤية » حلمه ، ويور شك فهذا هو السبب الذى من أجله لا توجد إلا دراسات
قليلة جداً حول هذا الموضوع ، ولكن هناك وسيلة للاقترب منه عندما بوجه
النظرة إلى شكل لوعى قريب من الشكل الحمى ولكنه باق فى إطار الوعى
المتنقظ ونحن نملك حوله ملاحظات قيمة لجاستون باشلار⁽¹⁾

ومن الصحيح أنه هو أيضاً يهتم بالمصمون أكثر من اهتمامه بالشكل
ولكنه خلال الصريق يعطى إشارات هامة حول النقطة التى تشغلنا . ر حقل
لطوى، هر تمت نيته تبعاً لتفديل ثنائى / مزدوج ، مقابل الأنا / اللا أنا
ور حل اللا أنا مقابلة لشيء / الكون ، الدات والموضوع والكون بشكل
لأقطاب لثلاثة لحقل الوعى ، وهذه السية - داخل الوعى الحمى تنزع إلى
أن تضعف حتى تحتفى فى النهاية ، وقد كتب باشلار « ذات الحال هى
د ب منشرة ، إنها جناح كل ما تلمسه ، وينشر فى الكون ولأنه يعيش
حقيقة كل أرحاء محاله فإن الإنسان من خلال لحم هو فى كل جزء من
لكون ، به فى « داخل » لا « خارج » له ، وليس حالياً من المعنى أن يقال
فى التعبير الحارى ر الإنسان « اسعرق » فى حلمه ، هم بعد الكون
بأسسة له وجهه والأنا لم بعد فى مقابلة لكون ، ففى لحم لم بعد
« لا أنا » ففى لحم لا وطيفه لكلمة « لا » وكل شى ممكن⁽²⁾

فى هذه لفقره هم التركيز على احتفاء لبقدر (دات / موضوع) لكى
نعلم ر المنقذ من بصر ، و لشيء لا يفصل عن لانا : د حين يفصل عن

(1) Poétique de la rêverie

(2) Ouvrage cité, p. 44

الكور ، وتبادليا ، فإن كون الحالم ، هو كون نون بفصال ونون فروق حيث لاحظ باشلار « لم تعد هناك وطيفة للا » والفرق بين الوعي الحالم والوعي العادي ليس هو فرق المحتوى ولكن فرق الشكل ، والوعي الحالم يمكن أن يعرف مثل لغة الشعرية من خلال عدم وجود القيقض ومن خلال الشمولية لتطبيقه مع ذاته

ملاحظة أخرى تنقضية يظهرها باشلار عندما مرج الحلم بالذكريات « السلم الذي يؤدي إلى الكهف ، نحن « نزل » دائم ، ونزوله هو الذي يبقى في الذكريات ، والنزول هو الذي يسم حلم ، وسلم عرفة مخرون الطعام أكثر خشونة ونحن « بصعده » دائم ، إنه رمز الصعود إلى لهدوء الكامل المنعرد، فعمد أضعف إلى عرفة الطعام فلن أنزل أبداً (١)

وما أحب أن أسميه « تنقص لسم » هو نموذج مثالي، إنه يطرح ويحر مرق الدات و لآخر ، قسم الحلم ، ليس مختلفا هي ، نه عن السلم الحقيقي وهو ليس أكبر ولا أصغر ، ولا أجمل ولا أقبح، إنه هو نفسه، ومع ذلك فهو مختلف، لأنه يحول نقبصه لحاص ، سلم بهبط عليه ولكن لا يصعد ، بحريف عقلي ، إنه يخرج عى تصوره الحاص ، متصور السلمة إذا أمكن القور ، هو أن يصعده وأن نزل عيه ، وخاصية التصور أن جمع شئتين متقابلين هي وقت واحد ، ففي « خل تصوره » الحيال « يوحد الذكر والأنثى ، البالغ والصغير ، لكن الصور يصطدم بدهيات الواقع المعاش ، سلم الكهف نزل هي داته وبطيعة ، وصعوده هو انتهاك لداته لخاصة ، ويكار لحوهره لتأثيري ، ونور شت فإن حقيقة الموضوع هي حقيقة تصوره ، والسلم الحقيقي يصعد وينزل لكن لحم له أسبابه التي لا يعرفها لواقع ، حربه النقص ، فكل واحد من السلمين يمكن أن يقدم ماهيته التأثيرية الحالصة ، وسلم لكهف بهبط نحو الخوف ، وسلم العرفة يصعد نحو السعادة

(١) Poétique de l'espace. p 4

ومن لحدير بالتسجيل أن نجد عند فرويد نفس الملاحظة في التعليق على حلم حقيبى ، لقد كتب « الذى يلفت النظر بشدة هو الطريقة التى تتبعها لحلم تحاه الشرائح المذقضة والمصادة ، فتلك مهمة تماماً و « لا » ليست موحودة بالنسبة للحلم^١ ومرة أخرى يقول « يبدو أن « لا » غير معروفة هنا^٢ »

إن لوعى الحلمى يظهر كدرجة مطلقة فى إجراءات شمولية الظواهر وهى ، الحلم يحتفى تماماً التقابل بين لصورة / والعمق ، فكر شيء هو صورة و حلم ليس له خلفية ، وليس له حرج ، ومسرح الحلم يحتل إذاً أحدث تعبير بودلير « كل أرجاء مجالته » ، وهى لكابوس ، كل شيء كابوس ، ففس التهديد محصوراً فى مكان معين ، به ينبعث من كل مكان إبه شكل حتى سيج عالم الكابوس ، ونفس الأمر بالنسبة للرسم ، والحلم لا يعرف لا الأمر ولا السم ولا « قبل » ولا « بعد » إنه بكلية فى الحاضر ، وليس هناك بُعد للغياب ، من خلاله يمكن أن يكون شيئاً آخر غير ما هو عليه ، ومن خلال هذا يصبح الحلم شعراً حالصاً ، وكل شعر لهدف له إلا أن يتح من حلال وسائل الفن هذا التأثير البنوي الخاص الذى يمكن أن سمي « تأثير الحلم » حيث تتحرر كل الذوات وكل الأشياء من نقائصها ويعود إلى نصيفها التأثيرى الخاص

ونفس النمط من سبة أو من فك بنية - المحال ، نلاحظه داخل « الذاكرة » ولدى سماء بروسست « الإرادية » ، حيث الذكريات لانتثار ولاتثبت ولاحتر ، ولكنها تعبر بعفوية وتسحب معها هذا التأثير لخاص الذى سماه البفسيون « الذكرة التأثيرية » والتى استطعت أن تؤسس وجودها ،

(١) La Science des rêves, p. 779

(٢) Le rêve et son interpretation, p. 65

والمشكلة في الحقيقة هي معرفة ما إذا كانت « البهجة » التي نخترها لمذاق فاكهة صيفية ، هي تأثير مخزن في الذاكرة ، أو هي غير حقيقية ، مثل كل تجربة غير معاشة في الحاضر ، في وصفنا للتأثيرية العطفية كنا في جانب فرض يقترب من التفسير الأول ، فهي تجربة غير معاشة ، وهناك تأثيرات خيالية يستطع أن يظهر معها لأشياء كما كانت في الماضي ، ونبقى تحت شكل الذكريات التأثرية ، ومع ذلك فالمشكلة في هذه المرحلة من التحليل ليست هنا ، فليس هالك أهمية كبيرة في معرفة ما إذا كان لتأثير الخالص للذكريات هو مجرد قديم أو حديثاً ، والسؤال الوحيد الملثم هو التمييز بين نمطين من الذكريات مختلفين تنعا للنسبة ومتراطيين تنعا لخصائصهما التأثرية أو المحايدة

وصورة « كومبري » التي كانت تعود كل ليلة وُصفها بروسست على أنها لون من لطرف الماضي المعزول عن كل ما يمكن أن يوحد حوله ، والمبفصل وحده في الظلمة ⁽¹⁾ ومن جديد يجد التحليل في طريقه الكلمة المفتاح « معزول » مسجلة الانقطاع عن الأشياء ، وعن الكون وانقطاع الصورة عن العمق ، وبالتراط مع هذا الملمح البيوي ينتج ما سماه بروسست « الانطباع » الذي يجد داخله ما أُسمناه هنا « التأثر » وپروسست يربط مباشرة بين الانطباع والشعر « الشاعر الذي يكاد يكون قد نسي كل شيء يذكّره ، يحتفظ بالانطباع شارد » ، وهكذا يفصل انفصلاً صريحاً في الذكريات ، هذين النمطان من موضوعات الوعي ، وهم الوقائع والانطباعات ، والذاكرة الإرادية تحتفظ بالوقائع والذاكرة اللاإرادية تحتفظ بالانطباعات ، ولقد لاحظ « فرانز هيبين » ، نفس الملاحظة نمماً ، يقول « ذاكرتي ضعيفة ، أسي سرعة ما يحيط بي ، أسي الملامح ، فقط يبقى اتساق العم داخلي

(1) A la recherche du temps perdu. Pleiade, I, p. 43

لا أمسك حيدا بالموضوع، لكننى لا أستطيع أن أنساه، فالمناخ يحتفظ
ببقاع الأشياء والدوات « وقد علق بشلار على هذا قائلا « هيلين يتذكر
فى قصيدة « وصحيح أن الشاعر لا يلمح ولا يترحم ، من الأشياء والدوات
هى كلمات إلا « إيقاعاتها » ، الإيهام وغموض الأشياء الموصوفة ، ليس
طريقة للكتابة ولكنه وفاء لصدق التمثيل للعالم لئلا يلتقطه الوعي عندما
يتذكر أو يحلم ، ويمكن أن نتساءل هل الذى تقدمه بالدقة الذكريات ، تنع
لبروست ، هو الفكرة الأفلاطونية ؟ ربما بشرط أن سزع من الفكرة كل
قراءة للتصور ، والكلمات التى يشير من خلالها حـر ريتشارد إلى
موضوعات بروست مثل المشبعة بالهواء ، المشمسة ، المرهرة إلخ ليست
إلا تصورات ، وذكريات بروست تقدم لنا جوهرنا نائريا

هذه تحربة واردة فى كل لحظه لكل واحد منا ، أحس نحو هذه المرأة
أنسى عرفتها كثيراً من قبل ، أقول « أننى أحس » ولا أقول « إننى أفكر » ،
فشخص ما يصق اسمها وهنا فجأة بدأت ذكريتى ، لكننى لا أراها بوصف
كما لو أنها هى صورة ناهية ، حيث الملامح مهتزة وتكاد أن تكون عائنة بها
هنا ، أمامى ، لكن أين هى ؟ الواقع أنها ليست فى أى مكان ، فشكلها لا يربط
بأى عمق ، إذا لم يكن هذا لوبا من لصاداب يبدو أنه سمعت منها كهدى
السموات الذهبية للرسوم البيزنطية التى ليست سماوات حقيقيه ولكنها تبدو
مثل هالات من الذهب تشعها الصوره ، والواقع أننى لو تأملت جيداً ، فلن
أجد موضوعاً فى مكان معين ، ولكنها تبدو سابحة فى المجال ، ومع ذلك
فهى هى ، نه جمالها ، لطفها ، انتسامتها لقد عرفتها ، بلون من الانطباع ،
من لعاطفة المنموحة التى تنتشر كأنها رائحة ، والتى تميزها كدات أساسية
ومتفرده ، وتنقلها من خلال لطفها إلى الذكريات ، فى مناحها الحاص

وأخيراً ، كلمة حول ما سماه بودلير « الحنة الصناعية » بوضوحه
للعناد سجل بدقة أن أثر المخدر ليست تغييراً لشكل الشيء ، أنها بهجة من
حلال استبعاد الشوائب أو التركيز على لحظات البجاح ، وينبغي أن نقف
أمام هذا الاقتباس « إذا كان شباب العالم ، والجهلاء ، لديهم حصول
لمعرفة المتعة الاستثنائية ، فليعرفوا جيداً إذن ، أنه لا يوجد في « الحشيش »
معجزات إطلاقاً ، لا شيء إطلاقاً إلا الإفراط في المجهود الطبيعي ، والمخ
والأعضاء التي يؤثر الحشيش عليها لا تقدم إلا طاقاتها العديدة »^١
والجملة التي تلتقط « الإفراط في الطبيعي » والشعر ليس إلا هذا ، نمجيد
للعالم ، إشهار للأشياء ، لمنعطه من خلال نوعي الشمولي مكتسبة فومها
لتأثيرية التي ولدت بها

* * * *

لقد حدد التحليل الآن بوضوح الموضع الذي يحد فيه الفارق الشعر /
الثر ملاحظته ، به لا يؤثر هي الأشياء ولكن هي الوعي بالأشياء ولك الحق
أن نتكلم مع هبحو عن الوعي الشعري وعن الوعي الثري ، ملمحان سيوي
ووظيفي يفصلانهما ، الشمولية في مقابل الحرثية ، والتأثيرية في مقدر
الحيادية ، يمكن إدراك طرح أسئلة حول الظروف النفسية المحددة لهذا النمط
من الوعي أو لذاك ، وهذا أيضاً مجال واسع لسبحث ، لم يكده سينغر والمعرفة
به يمكن مع ذلك أن نفتح روايا للرؤية شديدة الاستماع وفي حالة كهده ينبغي
أن نقنع بالإشارة إلى نقاط المشكلة

الشعر بالنسبة للطفولة أمانة للروح ، فالطفل يتذوق القصائد ، وسس
محتاجا لهذا إنه يقرأ مباشرة قصيدة العالم ، فكل شيء بالنسبة للطفل
جدير بالتعبير ، وكل شيء له روح ، فلماذا قاسية والكرسي ونود الخ

^١ Poeme du Haschish, Pleiads, p 355

وقد قال كافكا « بالنسبة للطفل الصغير ، ربما يكون التعبير المعادي أو المرحب أسرع حضوراً من لتعبير عن « بقعة رقع » ، ويقول جيوم »
إدراك الأولى إدراك الحيوانات والأطفال مثلاً ، يبدو بصورة رئيسية مرتسماً على الملامح ، فحن يلمح التعبيرات قبل أن تلمح الأشياء ، أو بالأحرى هذه الأشياء هي حقائق معبر عنها قبل أن تكون حقائق معرفة فقط من خلال كیفياتها المحسوسة الخاصة^(١) ، ولكن يجب أن نحدد أن الطهر شاعر مبتدئ ولكن علياً رسمة التأثيرية محدودة نسبياً

وبضرة تعبيرية كهذه للأشياء ترتبط بدقة ببيئة المجال الضمري والإدراك الصغولي هو إدراك غير كامل ، فالطفل لا يلتقط العالم باعتباره مجمل عناصر تعد في وقت واحد محلقة ومتراصة ، ولكن باعتباره قطعاً منفصلة ، وبالنسبة للطفل الصغير ، فإن الكتاب المصور ، لا يحكي قصة بكل صورة تدرك لذاتها ، باعتبارها كلية منفصلة ، نون ربط رمي مع ما سبقه ومع ما يسعه ، و لأشياء هنا ترى من خلال معانيها الوحدوي ، ولصيف لأول للوب تم من خلال التصدد لثنائي للخوف وللصحراء ووعي لظفر ووعي لتعقي ، ولا يأتى الموقف التحليلي لديه إلا من خلال التدرج ، ويحرر السس عتد محل المطبق ، ويكهى أن يبدل لمجهود الضروري لكي يعثر على وعيه لطفولي ، لا على محتواه ، أى أحداث حياته في الصفولة ولكن على شكل أو بنه الرؤية لطفولية ، لكي يحد الأشياء باعتبارها موضوعات / عاطفة

« أتذكر حدثي ، المرهية ، الرائحة الحريفة لأوراقها ، لخدمة ، لصور الأصفر ، الشمس ، وكل هذا ينوب في اصراع وحيد مشع »

تولستوى

(١) , Psychologie de la forme, p 191

نوبان إذن في انطباع واحد ، في مجمل للموضوعات التي التقطها وعى
الطفل من خلال اختلافاتها الموضوعية وداخل وحدتها التأثيرية لأن كل
شمولية هي انطباعية ، وكل انطباع هو شمولي

الشعر كما يقول جوته « هو حالة محفوظة من الطفولة » وهي ميرة لم
تقدمها الطبيعة لكل العالم ، فقط الشاعر عرف كيف يحفظ في ذاته شيئاً
من روحه الطفولية ، والحياة النفسية الطفولية هي نوع من الترويد العاطفي
، فهناك من خلال الكلمات والصور المحمولة إلى أعلى درجات الحرارة
التأثيرية ، تتشكل هذه الأرصدة النفسية التي نصل إلى الهيمنة عليها
بصعوبة بعد فترة البلوغ

* * * *

الشعر أيضاً له ثوابته ، الاجتماعية التاريخية ، فنحن نعلم أنه هجر
العرب لمدة قرنين ، وأنه لم يعد بقوة إلا مع الرومانتيكية « الشعر
الرومانتيكي » بعد كل شيء ليس إلا الشعر هي ذاته ، شعر لشعر ،
الخلاصة التي تبقى بعد استبعاد كل العناصر غير الشعرية ، شعر مُشعر
لدرجة أن كل شعر ليس رومانتيكي سيصير شعراً غير شعري « ، وبما أنه
من غير المحتمل كثيراً أن تكون العبقورية قد تحلت عن العرب فحاة خلال
مائتي عام لكي تعود فجأة فيستلهمها ، فيندعي أن تبحث عن تفسير لهذه
الظاهرة من وجهة النظر الاجتماعية التاريخية

مبدئياً ، توجد ، دون شك ، علاقة وثيقة بين « البورجوارية » و
« النثرية » والنثرية البورجوارية نمط ثابت وليست صدفوية ، ومع عصر
« الشيوخ لبرجوري » استقرت النثرية باعتبارها أسلوب وحوود ولقد كن
ميترنخ يقول « سياسني ليست شعرية إنها نثرية » وهاتان الكلمتان فقدتا
خصوصيتهما الأدبية وأصبحتا تدلان على أنماط سلوكية ماذا يريد أن
يقول ميترنخ ؟ يريد دون أن يقول إن بواعثه السياسية لم تعد موجهة إلى

(1) R. Huch. Les Romantiques allemands p 179

قوائم « القيم العاطفية » مثل : المجد ، الشرف ، التقاليد ، القروسية ، ولكن فقط إلى نظام « القيم - المحسوبة » التي نسميها المفيدة ، وينبغي الموازنة هنا بين العائد والمفقود ، والاقتصاد بمعناه العام باعتباره حساب المتع والآلام ، المخاطر وضممانات الأمن ، يصبح نمطا من الوجود ، فنا للحياة ، وإنسان القرن التاسع عشر دشّن وجود النمط الاقتصادي ، وهذا يعنى أن كل قيمة ، وكل غاية وكل مشروع ينبغي أن يوضع فى علاقة مع نقيضه الخاص ، والاقتصاد هو نظام ضخم لتحديد القيم من خلال مضاداتها ، وقيم الكثافة تمت التضحية بها لصالح قيم الأمان ، والأمان اسم آخر للوجود النثرى .

بقدر ما نستطيع أن نعرف ، كانت الأزمنة القديمة موسومة برمز الكثافة « كانت الملاءمة نادرة ولكنها كانت ذات مذاق خاص مكثف ، والهم لم يكن موجوداً أو على الأقل لا يؤبه به ، فى عصر لويس السادس عشر كانت الخصال الإنسانية قد استقرت فى التطرف فى كل من المتعة أو الألم ، فى البهجة والبؤس فى الغضب وفى الندم ، والناس فى القرن الخامس عشر كانت تتذوق الطعم الحريف لحياة طابعها العنف المتناقض ، وأضواء العصر أضفت على كل الأشياء طابعاً مدوياً » والحياة الموصوفة هنا ليست هى الحياة التى عاشتها مدام بوقارى إنها عكس هذه الحياة ، ومأساة الوجود هى مأساة الخواء ، ومع فلوبير ، بودلير أو تشيكوف ، يصعد إلى الأدب موضوع جديد هو السأم الذى سوف يسم الحداثة : وقد كتب بودلير :

أيها الموت ، أيها البحار العجوز ، لقد حان الوقت ، فلتخل المراسى

هذه البلاد نسأمتها ، أيها الموت ، فلنتهياً

وإذا كانت السماء والبحار سوداء كالمدا

فإن قلوبنا التى نعرفها مليئة بالشعاع

وليست مصادفة ، إذا كانت فى لحظة واحدة ، تعود كثافة العالم المفقودة من خلال الكتابة ، واللغة لم تتحدث إطلاقاً بهذه الدرجة العالية ، ربما لأن الوجود لم يخلق على مستوى أدنى من قبل ، ونحن هنا نلحق

بنظرية أرسطو القديمة في التطهير ، تطهير ليس من خلال العواطف ولكن من خلال هذه الرغبة في الكثافة التي لم تفارق أبداً روح الإنسانية .

* * * *

كل بحث ينبغي أن يبدأ وأن ينتهى بمجموعة من الأسئلة ، وأود أن أطرح سؤالين ، أحدهما وجودي والآخر ميتافيزيقي ، الأول يصلنا مباشرة بما قلناه الآن ، إنه يوجه إلى « الوجود الشعري » ويتساءل : أى معنى يمكن أن نعطيه لتعبير كهذا (أن نحيا شعرياً) ربما كان هذا ما ذهب يبحث عنه رامبو في أفريقيا ، وهو ما سماه « الحياة الحقيقية » ، لكنه قال إنها « غائبة » ويمكن أن نتساءل حول معنى هذا الغياب .

إذا أخذنا درساً من النظرية الشعرية المطروحة هنا ، فإن الملح الملازم للشعرية هو الكثافة ، هل يمكن أن نتصور وجوداً موسوماً برمز الكثافة ، حياة تأثرية بأكملها تدور حول لحظة الحميا دائماً ، وعياً يمجّد الكون دائماً ؟ هل هذا هو نمط الوجود الذى احتفظ به نيتشه للإنسان الكامل ؟

وداخل وجود كهذا نعرف ما هو الشرط البنائي الوحيد ، أنه انعدام النقيض ، المطابقة الكلية مع ذاته ، الوجود المتحرر من الغياب ، الليل دون نهار ، الشتاء دون صيف ، الحب دون نسيان ، المتعة دون مكررات .

حكمة مقلوبة، البحث المنظم عن عدم التوازن، الإرادة العنيدة لكل تطرف «كل أشكال الحب، والألم، والجنون» كما يقول رامبو، وإذن، فإنه ما إن يطرح هذا التعريف، حتى يموت الوجود الشعري بتناقضاته؛ لأن الوجود مؤقت، والزمن نقيض، الشعر حضور وكل حضور لايدوم أكثر من الحاضر ، وشئ ما لايمكن أن يكون بلا توقف شيئاً آخر غير ما كان عليه، «والزمن - كما يقول أرسطو - يغير ما هو كائن» إنه البعد الرئيسى للتتابع، الزمن هو المصدر الرئيسى لنثرية العالم ، فمعه القلب يخفف من نبضاته، والعالم يقل توهجه ، والشعر المعاش يتطلب «العمق ، العمق الخالد» «نيتشه» .

الزمن الذي لا يمر ، كان يعرفه كيركجارد ، فهو لا يستطيع أن يحب إلا بمتعة وبذكریات ، وقد قال عنه « جون وهل » J. wahl : « إن تعاسته تكمن في أنه لا يستطيع أن يحول العلاقة الشعرية إلى علاقة حقيقية » وقد كتب هو نفسه : « لقد أدركت يا حبيبتي ، أن حبي لا يمكن أن يعبر عنه بالزواج » ، ومن أجل هذا ترك إلى > مهمة تحقيق اللامعقول في ملك ثالث ، حيث المتعة المكتملة تظل متعة ، والفتاة المحبوبة تظل في وقت واحد مملوكة ومفقودة ، هذا إذن ليس في هذه الحياة ، ليس في هذا العالم .

وهذا يقودنا إلى السؤال الثاني ، فالصلة بين الشعرى والمقدس هي أيضاً من اكتشافات الرومانتيكية « المعنى الشعرى » يشترك في نقاط كثيرة مع المعنى الصوفي ، كتب يوفاليس « والمعنى الشعرى ينتمى انتماء قويا إلى المعنى التنبؤى والدينى وإلى كل أشكال الاستبصار » ، أفلا نستطيع انطلاقاً من هذا وتأكيداً للنموذج أن نبحث عن الأساس الذى يقوم عليه هذا التشابه ؟ أفلا نستطيع أن نقول إن المقدس هو مالا نقيض له ؟ وهكذا فالزواج بالنسبة للكنيسة الكاثوليكية « مقدس » لأن الطلاق مستحيل ، فماذا عن الرؤية الكونية للقداسة ؟ الشمولية ، كما نعلم تغلف التصور ، والمقدس باعتباره ذاتاً لانقيض له ، وباعتباره شمولية يتطابق مع نفسه ، وإذا كان ينبغي أن يفلت من كل أشكال النقيض فهو يحقق التطابق مع نفسه داخل النظام المضمّر ، فهو لم يعد من الممكن تسميته ولا التفكير فيه : « كيف نريد أن يُقدّم الكل في « صورة واحدة » أو في فكرة أياً كانت ؟

والكل لا يمكن أن تكون له صور متشابهة ، كما يقول فاليرى ولكن إذا كان الكل يستعصى على التفكير ، فهل يستعصى على الشعور ؟ أليس هناك طريق آخر نعبره إلى الذات ، يتم التعبير عنه بكلام آخر ، هو الذى نسميه الشعر .

وعلى هذا السؤال ، لا يستطيع « الشعرية » ، لأنها ليست شعراً ، أن تجيب هي نفسها .

فهرس الموضوعات

الصفحة	الموضوع
٩	مدخل
	الباب الأول:
٣٩	مبدأ التقيض
	الباب الثاني:
٧٧	الشمولية
	الباب الثالث:
١٣١	المعنى الشعري
	الباب الرابع:
١٧٩	الحيادية واللاحادية
	الباب الخامس:
٢٠١	النص
	الباب السادس:
٢٤٥	الكون